

# ARTE Y ARQUITECTURA

Pedro Navascués Palacio

## Edad Antigua y Edad Media

**A**LGUNO de los yacimientos prehistóricos más importantes de la Península llevan nombre madrileño, como es el amplio espectro estratigráfico de las terrazas del Manzanares. En ellas encontramos desde utensilios de varia especie, hachas e instrumentos cortantes de sílex pertenecientes al Paleolítico, como pueden verse en el Museo Municipal de Madrid, hasta la cerámica de la Edad del Bronce, cuyo más acabado ejemplo es el vaso campaniforme hallado en Ciempozuelos y que hoy se conserva en el Museo de la Real Academia de la Historia. El vaso de Ciempozuelos cabe considerarlo como testimonio temprano de una actividad que, más allá de lo estrictamente utilitario, ha decorado *artísticamente* un vaso cuyo propio perfil traduce una ya depurada sensibilidad hacia el mundo de las formas por parte de los pueblos que se asentaron en estas tierras.

De la romanización, lo más significativo resultó ser la primera red viaria que conoció nuestro suelo, tanto en aquella vía principal que ponía en comunicación el valle del Ebro (Zaragoza) con las cuencas del Guadiana (Mérida) y Guadalquivir (Córdoba), pasando por *Complutum* (Alcalá de Henares) y Titulcia, mansiones que ya se citan en el conocido *Itinerario* de Antonino (siglo III d. C.), como otras de menor importancia que franqueaban la sierra de Guadarrama por varios puntos. El puerto de Fuenfría conserva todavía, en su vertiente sur, fragmentos importantes de una calzada romana con varios puentes igualmente romanos. Puentes romanos en distinto estado de conservación, pero reconocibles como tales, se encuentran sobre el cauce del

río Guadarrama, como el conocido puente Viejo en el término de Torreloz, el puente de Talamanca sobre el Jarama, mientras que el río Manzanares enhebra los del Grajal y Batán.

Otros testimonios muy diferentes, como los mosaicos de las villas romanas de Villaverde Bajo y Carabanchel (Quinta de Montijo), reforzarían aquella romanización del suelo de Madrid que, sin embargo, no debió de contar con una ciudad verdaderamente importante a excepción de *Complutum*, sobre el Henares. Esta fue una suerte de cruce viario, ya que de allí arrancaba otra vía que, por Caravaca (Carabancha), conducía hacia Valencia y Cartagena. Alcalá de Henares, cuyos restos romanos ya se conocían en el siglo XVI, es sin duda el único asentamiento que salva con cierta unidad el difícil tránsito desde el mundo de la romanización, y aun antes, hasta la Edad Media, a través de una apretada historia que su propio nombre resume. Fue primero *Complutum*, para después conocerse bajo el mundo islámico como *Qal'at Abd-al-Salam* y, finalmente, derivar al actual de Alcalá de Henares, que conserva todavía su origen musulmán (*al-Qa'lat* = castillo o fortaleza). Sin embargo, es más fuerte la memoria histórica (piadosas leyendas de los Santos Niños, mártires en las persecuciones de los cristianos al final del Imperio romano, obispos de *Complutum* asistiendo a los concilios de Toledo en la Iglesia visigoda, etc.) que el conocimiento material de aquellos lejanos tiempos.

Como compensación, Madrid custodia en sus museos, y en muy distinta proporción (Arqueológico Nacional, Academia de la Historia, Valencia de Don Juan, Lázaro Galdiano, Cerralbo), una muestra selecta y de gran interés de arte antiguo y medieval que, si bien no son hallazgo madrileño, sí se exponen en Madrid procedentes de otros lugares. Para medir su importan-

cia y diversidad, recuérdense como ejemplos la Dama de Elche, el Disco de Teodosio o el Tesoro de Guarrazar.

El origen de Madrid hunde sus raíces en este pasado medieval de vertiente islámica, cuando el emir Muhammad I (852-886) funda Maýrit (Madrid), con un carácter exclusivamente militar, formando parte de un sistema defensivo que protegía la cuenca del Tajo de las incursiones cristianas que, procedentes del Norte, atravesaban la sierra de Guadarrama. Dado que Madrid y sus alrededores vivían entonces una crítica situación fronteriza entre cristianos y musulmanes, no cabe esperar fuera de lo defensivo y militar ninguna obra de envergadura. Aunque muy dañado, Madrid ofrece a la vista parte de aquel recinto musulmán con el que además se relaciona la vieja leyenda del hallazgo de la Virgen de la Almudena, que se encontraba escondida precisamente, según esta tradición, en un lienzo de la antigua muralla de Madrid. El propio nombre de Almudena remite a una realidad fortificada que arqueólogos e historiadores insisten en apurar.

Hasta que no se produzca la conquista de Toledo por Alfonso VI (1085), no encontraremos nada digno de reseñar, de tal modo que, con carácter general, podemos afirmar que la arquitectura de cierto interés no hará aparición hasta bien entrado el siglo XII. Comienza entonces la Edad Media cristiana que culmina con un final brillante en la época de los Reyes Católicos, con obras ciertamente notables, aunque nunca comparables a lo que se produce al norte de la Sierra o al sur del Tajo. El arte y la arquitectura madrileños vivirán en esta etapa de lo que se gesta en los activos núcleos limítrofes de Ávila, Segovia, Guadalajara y Toledo, y ello no sólo en la Baja Edad Media, sino en el propio siglo XVI, hasta que Madrid no personalice en torno a la Corte su propia *escuela*.

La arquitectura románica ha dejado modestos y tardíos ejemplos en Madrid, con pequeñas iglesias rurales, como la cabecera de la parroquial de San Juan Bautista de Talamanca, cuyo interior muestra el refuerzo de unos nervios que nos llevarían a considerarla de hacia 1200. Este lugar de Talamanca, sobre una antigua vía de comunicación que seguía el curso del río Jarama, tiene el interés de conservar también otra cabecera, la de Los Milagros, de tradición románica, pero esta vez construida en ladrillo en lugar de la buena sillería utilizada en la parroquial. Es la misma solución que puede verse en el ábside de San Pedro de Camarma de Esteruelas, mostrando a las claras los lazos de unión entre estas arquitecturas y lo que se produce al norte de la Sierra.

Con todo, la obra más importante que en la provincia se levanta en torno a 1200 es el monasterio cisterciense de Santa María de Valdeiglesias, en una zona eremítica regada por el río Alberche, que en la primera mitad del siglo XII, en los días mis-mos de Alfonso VII, había alcanzado ya un cierto nombre como lugar de retiro. Este monarca dotó la nueva fundación de Santa María de Valdeiglesias, la cual se acogió primero a la Regla de San Benito para luego, en la segunda mitad del siglo, incorporarse a la reforma cisterciense, siendo rey Alfonso VIII

el Emperador. A finales del siglo XII debieron de comenzarse las obras de la iglesia, que es un perfecto ejemplo de la nueva arquitectura cisterciense, la cual, sin dejar de ser románica, incluye las novedades del refuerzo de sus bóvedas con nervios, además de despojarla de todo tipo de ornamentos como exigía la austera Regla de San Bernardo.

Las vicisitudes por las que atravesó el monasterio cisterciense explica una serie de renovaciones continuas que nos llevarían a la reedificación de la iglesia en la época de los Reyes Católicos, así como el carácter marcadamente gótico que llegó a tener el claustro y demás dependencias, formando todo el conjunto uno de los momentos de mayor interés de la Comunidad de Madrid. Una vez desamortizado el monasterio, su tesoro artístico se dispersó. Así, su magnífica sillería renacentista del coro hace hoy las veces de tal en la catedral de Murcia, mientras que sus retablos y pinturas se hallan diseminados por varios museos, entre ellos el Prado. Parte de este conjunto pictórico se debe al pintor del siglo XVI Correa de Vivar, quien dejó en otras iglesias madrileñas obras tan notables como el retablo de las Clarisas de Griñón.

Es a partir del siglo XIII y en una actividad ascendente hasta culminar en el XV cuando esta arquitectura religiosa conoce un conjunto de obras de verdadera trascendencia. Entre éstas hay que destacar las parroquiales de Torrelaguna y Colmenar Viejo, ambas iniciadas a finales del siglo XV y terminadas en el XVI, de tres naves y muy buena arquitectura tanto en sus bóvedas como en las portadas y torres. Más sencillas, de nave única y levantadas en torno a 1500, serían las parroquias de Navalgamella y Robledo de Chavela, y en un tercer escalón más modesto, aquellas iglesias y parroquias que sólo abovedaron la capilla mayor, dejando la nave para cerrarla con una sencilla cubierta de madera. Así es la de Galapagar, cuya obra gótica de la cabecera lleva la consabida molduración de bolas tan características del período constructivo de los Reyes Católicos.

Pero el paisaje arquitectónico madrileño vuelve a dilatarse con una gran construcción monástica verdaderamente singular: la Cartuja de El Paular, en el paradisíaco valle del Lozoya. Fue ésta una fundación del rey don Juan I de Castilla, en 1390, incorporándose tres años más tarde a la Orden cartujana. Su disposición responde a la arquitectura de la Orden, donde los espacios comunes y privados de las celdas componen un conjunto magnífico relacionados tanto con la iglesia como con los distintos claustros y patios.

Su arquitectura se apoya fundamentalmente en dos momentos a cual más sorprendente. Por una parte la iglesia y el claustro grande dejan ver la belleza que Juan Guas supo imprimir a la arquitectura castellana de la época de los Reyes Católicos, momento en que se labra esta parte (1484-1486). Por otro lado, uno de los rincones más expresivos de lo que llegó a ser la arquitectura barroca hispánica se esconde en la Capilla del Sagrario, con un Tabernáculo que sobrepasa cuanto se intente describir. Su artífice fue Francisco Hurtado Izquierdo, que tra-

bajó aquí hacia 1719, dejando en El Paular una de sus últimas obras, que otros maestros, pintores y escultores completarían en el primer cuarto del siglo XVIII (Sánchez de Rueda, Duque Cornejo, Palomino, etc.), importando de Andalucía formas, hombres y materiales. Pero el tesoro artístico de la Cartuja no termina aquí, y como prueba recordaremos el soberbio retablo gótico del siglo XV, en alabastro policromado, o la intervención de Ventura Rodríguez en la torre de la iglesia. Algunos de estos aspectos sobrepasa de nuevo lo medieval, pero citarlos en otro lugar sería romper la unidad de ese conjunto, unidad en la que reside gran parte de su grandeza.

Como apéndice a la arquitectura religiosa madrileña de la Edad Media, hay que referirse al reducido pero interesante grupo de iglesias mudéjares cuyos ábsides y torres en ladrillo recuerdan, por sus volúmenes y labores, el arte toledano, a cuya zona de influencia pertenecen. Son obras de difícil cronología, pero en general fluctúan entre los siglos XIII y XIV en la parte conservada. Así, tenemos en Madrid dos interesantes torres, la de Santiago y la de San Pedro; en Carabanchel, la ermita de Nuestra Señora la Antigua; la parroquial de la Asunción, en Móstoles; la torre de Navalcarnero y, sin agotar la relación, en Valdilecha se conserva un bellissimo ábside cuyas arquerías ciegas de herradura y entrelazadas revisten su interior con una fidelidad toledana que no deja lugar a dudas. Allí mismo quedan restos importantes de pintura mural en el cascarón del ábside, de clara tradición románica, aunque de tardía ejecución.

Quedaría incompleta esta visión apresurada de la arquitectura medieval si no hiciéramos entrar, como testimonio feudal de una época, la serie de torres, castillos y fortificaciones que, al margen de los perdidos, todavía se mantienen en pie con una relativa buena salud. En Buitrago, cabeza del antiguo señorío del marqués de Santillana y duque del Infantado, al acecho del paso por Somosierra y a orillas del Lozoya, a cuyas aguas baja defendida por un lienzo de muralla (*coracha*), se conserva parte del recinto general de la población que se une al castillo señorial, lo que —sumado a la torre de la iglesia, también de ladrillo— da al conjunto un interés notable. No es menor el del gran castillo de Manzanares el Real, principesca construcción perteneciente también al primer duque del Infantado, hijo del marqués de Santillana, donde, sin dejar de ser un castillo fuerte en toda regla, con su barbacana, torres, homenaje, almenas, etc., incluye elementos de una elegancia civil, como son el patio y la bellissima galería-mirador en la que trabajó Juan Guas al finalizar el siglo XV, amalgamando formas góticas con motivos moriscos.

En contraste con estas grandes y complejas construcciones podríamos colocar las sencillas torres, pero no menos notables, como las de Pinto y, sobre todo, la de Arroyomolinos, con una personalidad en su enérgica afirmación latericia verdaderamente atractiva, a pesar de haber perdido toda su coronación que adivinamos magnífica. Nombres como San Martín de Valdeiglesias, Chinchón, Batres, Villarejo de Salvanés o Viñuelas nos llevarían a otros tantos castillos, algunos renovados, otros —por el

contrario— mostrando parte de lo que fueron y, alguno, reinventado en nuestro siglo con fragmentos de otras construcciones que no pertenecen siquiera a nuestro suelo, como sucede con el último de los citados, a donde fueron a parar, entre otros, los restos desamortizados del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia).

## El siglo XVI

Dentro de lo que el siglo XVI supone en todos los órdenes en general, y en el campo del arte en particular, aquel Renacimiento que, además de artístico, fue científico, urbano, social, económico, político, filosófico, etc., tuvo para la villa de Madrid una especial transcendencia que culminaría con el establecimiento de la capitalidad de la Monarquía en su solar, en el año de 1561, tras la real decisión de Felipe II. De este modo se ponía fin a una larga etapa de la historia de Madrid en la que, a las primeras funciones militares que justificaron su existencia, se habían sumado aquellas de simple mercado. Ahora, bajo Felipe II, Madrid iba a asumir otras de índole política y representativa al fijarse la Corte en la ciudad, con todas las consecuencias que este hecho desencadenó y que lógicamente afectarían a su estructura urbana, así como a su definición arquitectónica, al tiempo que supuso la base para la creación de todo un nuevo arte de signo cortesano.

Sin embargo, las repercusiones de este hecho no se ceñirían en exclusiva a la ciudad, sino que tuvieron una resonancia inmediata en el territorio circundante, formando parte de la que desde el siglo XIX se llamó provincia de Madrid y hoy es Comunidad del mismo nombre. El caso más claro es el del establecimiento de los Reales Sitios, que a su vez acabarían generando nuevos núcleos urbanos, como El Escorial, al norte, o Aranjuez, en el sur. Algunos de ellos venían de años atrás, como es el primer palacio de El Pardo, que Carlos V mandó erigir en las proximidades de Madrid; otros no pasaron de ser modestos palacios concebidos como lugar de descanso ocasional en las incursiones cinegéticas, como la torre de la Parada de la que nada resta, y a todos ellos se sumarían con el tiempo palaciegos edificios, hoy muy transformados, pero ligados aún a la persona del rey, como es el palacio de la Zarzuela (1635). Con ello queremos significar que sobre el territorio de Madrid se produjo a partir del siglo XVI una cierta ordenación (camino, puentes, embalses, núcleos urbanos, palacios, cazaderos, fábricas e industrias varias, etc.) como resultado de aquella decisión de Felipe II y cuya importancia iría en aumento desde los Austrias hasta los Borbones.

Todo ello nos lleva a hacer una primera reflexión, y es que el patronazgo real hará de Madrid y sus Reales Sitios los núcleos de actividad artística más importantes, sin desconocer el alcance de la generada por la Iglesia a través de un sinnúmero de

fundaciones religiosas detrás de las cuales aparece con harta frecuencia la familia real, como pueda ser el caso de las Descalzas de Madrid, monasterio fundado por doña Juana de Austria, hija de Carlos V. Este mecenazgo se hará más evidente durante el siglo XVII, cuando tanto el rey como los personajes más destacados de la Corte y de alguna manera ligados a la figura del monarca doten espléndidamente a las distintas Ordenes religiosas para levantar en la ciudad o fuera de ella costosos conjuntos conventuales, de los que serían sus patronos a imitación del rey, a veces en competencia con él, y siempre como obligado signo externo de su nobleza.

De lo expuesto cabe deducir inmediatamente la existencia de un arte *cortesano* con voz propia y de ambición culta, que expresa a través de imágenes graves la protocolaria corrección del mundo de la Corte en torno al rey. Dicha corrección suponía, por otra parte, una obra bien hecha, ejecutada por mano experta, en materiales nobles, y de acuerdo con los gustos de origen italiano que entonces imperan en toda Europa. Por ello, nada de extraño tiene la importante presencia de artistas venidos desde aquel país a la Corte, donde se producirá un curioso injerto de savia italiana en el viejo tronco del arte español a través de las obras reales y muy en especial de El Escorial.

Junto a esta realidad de un arte cortesano y de signo italianizante, hay otra no menos interesante, de marcado carácter hispánico, bien anclado en soluciones tardomedievales, como son el gran número de iglesias de la Comunidad de Madrid que cierran en pleno siglo XVI sus bóvedas con soluciones góticas (parroquiales de Meco, Pinto y Navalgamella), o bien a través de aquel peculiar estilo *plateresco*, que es como inicialmente se interpretó entre nosotros la nueva arquitectura del Renacimiento, y que tiene en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares su más notable manifestación, el hecho es que Madrid puede ofrecer una interesante secuencia de obras artísticas anteriores al venidero *herrerianismo* que pronto desde El Escorial y otras obras afines se impondrá como una suerte de dictadura artística y académica, eclipsando para siempre la madurez de un Renacimiento propio.

A partir de aquel momento Madrid podrá ser considerado poco a poco como un foco de creación e irradiación artísticas, y muy pronto se podrá hablar de una *escuela madrileña* con personalidad propia; pero hasta entonces la arquitectura y lo poco que de escultura y pintura se produce en nuestro suelo seguirá dependiendo, como lo había hecho hasta entonces, de otros focos más potentes como es, muy principalmente, el de Toledo, a cuya geografía artística pertenece Madrid de lleno.

Planteado en estos términos, detectamos un doble arranque en el arte madrileño del siglo XVI, pues, por un lado tenemos la ininterrumpida tradición de lo que hasta entonces se venía haciendo, esto es, lo que estilísticamente conocemos como gótico y mudéjar, a lo que sumaríamos las primeras imágenes de un Renacimiento que en ocasiones es plateresco y en otros ca-

sos resulta ser simple abandono de los elementos góticos tradicionales sin una definición formal muy precisa y, de otra parte, la nueva tradición cortesana que desde los días primeros de Carlos V, y sin dejar de pertenecer al ámbito toledano, se va a inaugurar con las obras iniciales del Alcázar de Madrid para su transformación en palacio del César. Puesto que se trata de una línea a extinguir, comenzaremos por la primera opción, dado que la segunda tiene un largo porvenir que enlaza de forma natural con el siglo XVII.

Como punto de partida puede tomarse el caso de Alcalá de Henares, ciudad que no sólo pertenecía a la diócesis de Toledo, sino que estaba especialmente unida a sus prelados por ser de señorío arzobispal. Al comenzar el siglo XVI ocupaba Cisneros la silla de Toledo y, además de las obras emprendidas en esta última ciudad, inició en Alcalá una serie de empresas entre las que destacan la fundación del Colegio de San Ildefonso o Universidad Complutense, con el propósito de elevar el grado de formación del clero, así como la reedificación de la Colegiata, luego considerada como Magistral. La filiación toledana de esta última obra, construida entre 1497 y 1514, no sólo es patente por alguna de las soluciones constructivas, como sucede en la girola inspirada en formulaciones de la *Dives Toletana*, sino que la documentación nos confirma que fueron los maestros de la catedral primada, Antón y Enrique Egas, quienes muy probablemente trazaron la Magistral de Alcalá, con intervención de Pedro Gumiel, en quien parece que deposita su confianza Cisneros. Este puso especial empeño en la reconstrucción total de esta hermosa iglesia gótica, que, muy probablemente, pudo estar considerada en algún momento como panteón del propio cardenal en lugar de la capilla de San Ildefonso, junto a la Universidad, donde hoy se conserva el magnífico sepulcro exento de Cisneros que labraron Bartolomé Ordóñez (1519) y sus discípulos siguiendo los modelos italianizantes introducidos en España por Fancelli. En efecto, cuando el cabildo de la Colegiata-Magistral expresa su contento por la iniciativa y el decidido apoyo prestado por Cisneros para la reconstrucción del templo, aquél se obliga a celebrar «de aquí adelante para siempre jamás» una serie de misas y responsos en los aniversarios del cardenal, que tendrían lugar en «la capilla mayor donde ha de estar una tumba o sepulcro como su Sa. Rma. lo mande poner».

La obra más conocida de Cisneros es el Colegio de San Ildefonso, vulgo la Universidad; sin embargo, la espectacular fachada plateresca responde a una etapa posterior al cardenal, realizada ya en tiempos de Carlos V por el gran maestro Rodrigo Gil de Hontañón. De la fundación inicial llevada a cabo personalmente por Cisneros resta el magnífico Paraninfo (1517) y la Capilla de San Ildefonso, obras ambas en las que se hacen patentes los elementos que integran lo que en su afán calificativo don Elías Tormo bautizó como «estilo Cisneros», en el que se quiere ver una peculiar mezcla de ingredientes gótico-renacentistas y mudéjares, labrados en yeso y madera principalmente y que, en efecto, no dejan de tener expresión propia

con la que se tiende a relacionar al citado Pedro Gumiel. La bella armadura mudéjar con temas de lazo del Parainfo, y las yeserías murales que fingen arcos y pilastras con motivos de *candelieri*, así como las soluciones análogas de carpintería de armar y yeso que enriquecen la mencionada capilla, muestran la versatilidad ecléctica de la ornamentación arquitectónica en estos años, cuya rica mezcla supone un breve e interesante episodio del arte hispánico.

La fachada actual de la Universidad se inició en torno a 1542 según el proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón, pudiendo darse por concluida en 1553. El gran escudo de Carlos V que ostenta la fachada no deja lugar a dudas sobre su pertenencia a este Siglo de Oro de la arquitectura española, cuando, pasados los primeros titubeos del plateresquismo insistentemente decorativo, nuestros maestros se decidieron a abordar una arquitectura con ritmos y acentos propios, como es la composición general de la fachada alcalaína, cuya articulación con pilastras y columnas, así como el ritmo de los vanos y la aparición en alto de una galería abierta, manifiestan un arte nuevo. Como homenaje a su fundador, que pertenecía a la Orden franciscana, Rodrigo Gil hizo correr un cordón anudado, propio del hábito de aquélla, enmarcando el cuerpo principal de la fachada.

En los años mismos en que este maestro, Rodrigo Gil, de formación salmantina, trabajaba en la fachada de la Universidad, otro gran artífice de la arquitectura del Renacimiento español venido de Toledo, Alonso de Covarrubias, estaba levantando el extraordinario patio y escalera del Palacio arzobispal de Alcalá. Lamentablemente hoy no podemos admirar su belleza más que a través de antiguas fotografías y grabados que nos muestran aquel bellísimo patio de doble altura, con arcos en el piso bajo y adintelado el alto, cuya comunicación vertical se efectuaba por una escalera de tres tramos bellamente decorada con un almohadillado en los que se engastan los grutescos más finos que pudieran imaginarse. El escudo del cardenal Tavera, que ocupó la silla arzobispal de Toledo entre 1534 y 1545, aparece como testimonio de su mecenazgo en varios lugares del patio y escalera.

Covarrubias aún dejaría otras obras notables en Alcalá, como es el palacio que luego vendrían a ocupar las Carmelitas de la Imagen, donde, además de la portada, se conserva una bellísima escalera en la línea de aquellas que tanta fama dieron a este arquitecto. La huella de Covarrubias en la provincia de Madrid no se refiere exclusivamente a esta obra civil, sino que ofrece otras facetas dentro de la arquitectura religiosa tan importantes como la parroquial de Getafe (1549), magnífica iglesia columnaria cuyos soportes y bóvedas vaídas suponen una versión más cumplidamente renacentista de las últimas iglesias columnarias de bóvedas góticas. Pero regresemos a la arquitectura civil donde aún restan obras de gran importancia.

El piso alto del claustro del Palacio arzobispal de Alcalá llevaba una castiza solución de zapatas sobre capiteles renacentistas en un modo análogo al que todavía puede verse en el Pa-

lacio de Villena en el madrileño pueblo de Cadalso de los Vidrios, cuya fecha de construcción no debe de hallarse muy distante de la mencionada obra de Covarrubias. Dicho palacio, con muy interesantes jardines, perteneció originariamente a don Juan Fernández Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena, y, tras muchas vicisitudes, llegó en los años veinte de nuestro siglo al conde de Romanones, quien trasladó a su quinta de Buenavista en Toledo algunos de sus elementos arquitectónicos, habiendo sido luego hábilmente recompuesto el palacio de Cadalso por su actual propietario.

Con todo, el palacio más importante en estos años, al margen del desaparecido Alcázar madrileño, fue el Palacio de El Pardo, mandado construir por Carlos V sobre una anterior construcción de los Trastámara, que ya se habían dedicado a la caza en aquel rico monte. En efecto, sabemos que El Pardo había sido cazadero real por lo menos desde mediados del siglo XIV a juzgar por el Libro de Montería que mandó escribir Alfonso XI. Al comenzar el siglo XV Enrique III levantó allí una construcción que luego Enrique IV mejoraría. Esta es la que debió de conocer Carlos V, a quien el aspecto entre militar y medieval que aquella tenía, con murallas, almenas, torre del homenaje y foso, no debió de gustarle, por lo que encargó al arquitecto Luis de Vega, hacia 1540, el proyecto del edificio que hoy conocemos. Este es de planta cuadrada y conserva el foso, llevando en su portada principal la fecha de 1547 que puede orientarnos sobre la terminación del edificio. Cuenta con un bello patio porticado en dos de sus frentes, cuya segunda planta vuelve a ofrecernos la solución de dinteles sobre columnas con capiteles y zapatas, todo ello en piedra y con intervención del cantero Juan de Vergara. El hecho de que Vergara y Vega intervinieran por entonces en el Alcázar de Madrid hace presumir un parentesco formal entre ambas obras.

Si bien el Palacio de El Pardo sufrió importantes incendios en el siglo XVII y una honda transformación y ampliación en el XVIII, perdiendo así la primitiva decoración y mobiliario interior, aún restan de los años de Felipe II las pinturas de Gaspar Becerra en el techo del Aposento de la Camarera, de hacia 1563, donde se recogen los episodios más importantes del mito de Perseo, siendo éste uno de los raros, por escasos, conjuntos de pintura al fresco realizado por un pintor español en nuestro siglo XVI. Becerra trabajaría igualmente en el Alcázar de Madrid, donde se perdió toda su obra en el célebre incendio de 1734.

Si bien Madrid alcanzaría una especial importancia edilicia a partir de 1561, ello no significa que no contara con notables antecedentes arquitectónicos en aquel siglo XVI. En efecto, desde casas con portada y patio de clara vinculación toledana, como el que acogería a las Descalzas Reales, pasando por la Casa de Cisneros (hacia 1537), que conserva de antiguo parte de la fachada a la calle del Sacramento, hasta la remodelación del viejo Alcázar a cargo del citado Covarrubias y Luis de Vega, llevada a cabo a partir de 1536, existían en la villa edificios singulares tanto civiles como religiosos.



Entre estos últimos destaca la llamada Capilla del Obispo, una de las fundaciones más importantes de nuestra ciudad debida al que fue obispo de Plasencia don Gutierre de Carvajal y Vargas. En realidad, parece que la fundación misma se debe a su padre don Francisco de Vargas, quien inició la capilla propiamente dicha que se terminaba hacia 1535, dentro de un bello estilo gótico tardío. Al obispo se debe, en cambio, cuanto hay de propiamente renacentista en su interior, especialmente el magnífico retablo tallado por el escultor palentino, afincado en Madrid en 1550, Francisco Giralte, que recuerda con fuerza el arte de Berruguete. Del retablo de la Capilla del Obispo decía Ponz en el siglo XVIII que podía «reputarse entre los que más trabajo de escultura tienen en España y por de lo mejor que aquí se hacía a principios del siglo XVI». Al mismo Giralte se deben los sepulcros del obispo y sus padres, concebidos todos como arcos de triunfo embebidos en los muros y labrados los tres en alabastro con una fina y rica decoración.

Entre los edificios singulares con que contó Madrid al despuntar el siglo, se encontraba el célebre Hospital de la Latina, de cuya desmembrada arquitectura aún resta la portada gótico mudéjar, con fecha de 1507 y hoy trasladada a la Ciudad Universitaria, así como la bella escalera y sepulcros de los fundadores de aquella institución: doña Beatriz Galindo, *La Latina*, preceptora de Isabel la Católica, y don Francisco Ramírez, *El Artillero*, trasladado todo ello y montado en el edificio que fue Hemeroteca Municipal en la Plaza de la Villa.

Muy poco más es lo que podríamos referir de la ciudad del siglo XVI, una vez perdido el viejo Alcázar, destruida la Casa del Campo y abandonados sus jardines en los que tanto empeño puso Felipe II. Una y otro se comunicaban por el Puente de Segovia sobre el Manzanares, obra importante que debemos a Juan de Herrera, si bien hoy ha sufrido una fuerte transformación que altera su anchura inicial. Por ello debemos salir de nuevo de la ciudad para acercarnos al Monasterio de El Escorial y ver en él la empresa artística de mayor envergadura de esta centuria.

## El Monasterio de El Escorial

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial es sin duda una de las obras más singulares de todo el Renacimiento europeo y uno de los conjuntos artísticos más interesantes de nuestra historia, excediendo con mucho cualquiera otra fundación de los siglos venideros en nuestro suelo. Ello hace difícil su cabal reflejo en estas líneas, que necesariamente van a recoger de forma incompleta su contenido y significado.

La erección del monasterio es uno de los más tempranos e inmediatos efectos de la capitalidad de Madrid, pues la fecha de ésta, 1561, es la misma que tienen los primeros tanteos presentados por Juan Bautista de Toledo, mandado llamar a Italia

por Felipe II para dar forma al ambicioso proyecto del monarca. Este refleja muy bien en la carta de fundación su múltiple función, pues debía ser, al tiempo, panteón real, templo, monasterio de la Orden de San Jerónimo, «Colegio en el que se enseñen las ciencias del espíritu y la santa teología, y un Seminario donde se eduque a los niños y se les enseñe la fe cristiana...», así como un Hospital, de acuerdo con las disposiciones que acompañan este escrito...». A esto habría que sumar el palacio en el que residirá el propio monarca, así como las inevitables Casas de Oficios, la casa de la Compañía, etc., que acabarían dando lugar a un difícil programa que Felipe II, como verdadero artífice, supo orquestar de modo admirable.

El P. Sigüenza ya había saludado en este sentido a Felipe II como un nuevo Alejandro o un nuevo Salomón, sometiendo a la naturaleza para erigir allí una suerte de *Civitas Dei* o un nuevo *Templum Salomonis*. El rey se valió de unos excelentes intérpretes como fueron Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera fundamentalmente, para la parte de arquitectura, si bien el número de artífices que en la obra intervienen es tan elevado como alto el nivel de la obra allí producida en todos los oficios y artes imaginables, labrando los materiales más diversos con los que se puede construir y decorar un edificio.

La descripción que en este aspecto hace el cronista Luis Cabrera de Córdoba (1619) es muy elocuente: «Era maravillosa la providencia, presteza, puntualidad, abundancia de la provisión de la infinidad de materiales para tantas diferencias de obras primas y gruesas, que si se derramaran cubrieran una gran campaña (...) Los sacadores y devastadores de piedra llenaban los campos partiendo riscos notables en trozos de tal tamaño, que muchas con dificultad carreteaban cuarenta y cinco pares de bueyes encuartados, cuya multitud, y de mulas y machos era grandísima (...) El cáñamo y esparto se labraban en Madrid y Toledo en cuerdas, guindaletas, maromas, hondas, cables, espuertas (...) Los laborantes y proveedores repartidos por Europa y América no era la menor. En la sierra de Bernardos sacaban la pizarra; en el Burgo de Osma y Espeja, jaspes colorados; en la ribera del Genil, junto a Granada, los verdes; en Aracena y otras partes, los negros, sanguíneos y de otros varios y hermosos colores; en Filabres, mármol blanco; en Estremoz y las Navas, de buena leche, pardo y gateado. En Toledo se labraban figuras de mármol; en Milán de bronce, y en Madrid, para el retablo y entierros, y las basas y capiteles, y la preciosa custodia y relicario; en Aragón, las rejas principales de bronce; en Guadalajara, Avila y Vizcaya, de hierro; en Flandes, candelabros de bronce, grandes, medianos y menores, y de extrañas hechuras. En los pinares de Cuenca, Balsaín, Quejigal y las Navas (...) labraban pinos altísimos (...) En las Indias se cortaba el ébano, cedro, acaná, caoba, guayacán, granadillo; en los montes de Toledo y Cuenca, cornicabra; en los Pirineos el box; en la Alcarria, los nogales...».

Si a este distinto origen de los materiales se une la diversa y lejana procedencia de los artistas que, como El Greco,

intervienen en El Escorial, estaremos en mejor disposición para admirar la unidad alcanzada finalmente en su realización.

Situado en las faldas de la sierra de Guadarrama, bajo la mirada atenta de Abantos, el monasterio propiamente dicho está formado en planta por un rectángulo de 207 por 161 metros, cuyo *cuadro* se subdivide interiormente varias veces, formando una retícula bastante regular que recuerda en parte la distribución de los hospitales españoles del Renacimiento. En dicha retícula es posible diferenciar tres grandes zonas, que corresponderían al Patio de los Reyes, Templo y Palacio privado o Casa del Rey, la del centro; al Convento la del costado sur, y al Colegio y Palacio la del tercio septentrional.

Cada una de estas zonas tiene su propio ingreso, siendo las tres de su fachada principal las más importantes. En ésta destaca la mayor elevación del paño central producida por la presencia de la gran Biblioteca proyectada por Herrera, donde se custodia uno de los tesoros documentales y bibliográficos más importantes del Humanismo. En los cuatro ángulos del edificio otras tantas torres que prestan una fisonomía inconfundible al monasterio, de cuyo interior surgen todavía con más fuerza las torres de la iglesia y la bellísima cúpula cuya linterna y remate dominan todo el conjunto.

La iglesia, proyectada igualmente por Herrera, representa un episodio fundamental en la historia de la arquitectura religiosa española con el que se inaugura una nueva tradición clasicista, desnuda, escurialense y herreriana, de muy amplios ecos en el siglo XVII. El templo se mueve entre el modelo ideal de cruz griega de origen italiano y la tradición española de las iglesias conventuales con coro a los pies en alto. Un orden apilastado dórico romano sobre potentes muros y machones sirve de soporte visual a las bóvedas de cañón y a la gran cúpula sobre pechinas y tambor. Para atenuar el áspero y bello desnudo de su arquitectura se pintaron algunas bóvedas en distintos momentos, pero siempre a cargo de artistas italianos, desde la simplicidad de Cambiaso a las movidas composiciones de Lucas Jordán.

Conviviendo con esta arquitectura de frío granito gris, encontramos en el presbiterio el retablo mayor, labrado en jaspe, mármoles y bronce dorado, con cuyos materiales se alzaron también a los lados los llamados *Entierros Reales*, albergando a Carlos V y Felipe II, en actitud orante, acompañados de varios miembros de sus respectivas familias. Estos grupos, así como la escultura del retablo, se deben a León y Pompeyo Leoni, mientras que las pinturas fueron ejecutadas por Tibaldi y Zúccaro. Otro italiano, Jacome Trezzo, fue el autor del prodigioso Tabernáculo en el centro del altar, obra ejecutada con ricos «mármoles españoles», como dice su inscripción, destacando la belleza del diaspro sanguíneo veteado de sus columnas corintias. Sus proporciones son de una perfección extrema y tiene el interés añadido de cobijar el temprano efecto de *transparente* al focalizar la luz natural que penetra desde el patio de los Mascarones hiriendo el viril de la custodia.

La iglesia toda está concebida además como escenario litúrgico de gran amplitud, y en este aspecto no puede omitirse la importancia del coro y de los órganos, no sólo como elementos de interés arquitectónico, sino sobre todo como protagonistas máximos del ceremonial, donde tanto la masa coral como la música producida por los órganos, estratégicamente dispuestos desde el punto de vista acústico, hacen del templo una espectacular caja de resonancia en la que música y arquitectura se complementan produciendo emociones sin límite. La primera celebración de los oficios divinos tuvo lugar «en la vigilia de San Lorenzo del año 1586», según reza una de las inscripciones sobre negro mármol en el vestíbulo de la iglesia.

El Panteón Real bajo el presbiterio, las sencillas dependencias habitadas por Felipe II que se asoman a la iglesia, la Sacristía, el Patio de los Evangelistas, sus dependencias, la gran escalera, el Colegio o el Palacio remozado en el siglo XVIII y vestido con los más alegres tapices de Goya, mostrarían otros tantos aspectos magníficos de este conjunto monástico, que cuenta además con huertas, estanque y jardines cuya geometría se contagia de la severidad que Juan Bautista de Toledo y, sobre todo, Juan de Herrera imprimieron al monasterio. La Galería de Convalecientes, la Casa de la Compañía y las Casas de Oficios primera y segunda contribuirían, desde fuera del monasterio, a formalizar la amplia lonja ante sus fachadas norte y de poniente.

El arquitecto neoclásico Juan de Villanueva completaría en el siglo XVIII este entorno escurialense en el que ya intervino Francisco de Mora a la muerte de Herrera. A Villanueva se debe la tercera Casa de Oficios o Casa del Secretario de Estado, así como la Casa de Infantes, donde el arquitecto, con un respeto absoluto y ejemplar hacia la obra del siglo XVI, se expresó en términos absolutamente miméticos completando acertadamente la concepción herreriana, dejando para el interior el desarrollo de una arquitectura propia, hija de su tiempo, que en este caso llega a tener un interés excepcional por su original e ingeniosa distribución. El propio Villanueva haría las llamadas «Casitas» del Príncipe y de Abajo, con sus respectivos jardines, pero estas y otras obras análogas pertenecen ya a la etapa de los Borbones, cuando El Escorial pierde parte de su exclusivo significado religioso, contrarrestado ahora por el carácter cortesano de su palacio, que entra en el periplo habitual del monarca en sus desplazamientos por los Reales Sitios.

La construcción del monasterio generó en el mismo siglo XVI toda una serie de arquitecturas de muy distinta índole y de gran interés desde el conjunto del palacio-monasterio de La Fresneda hasta el puente sobre el Guadarrama cerca de Torrelodones, o los depósitos de agua y embalses en las laderas de Abantos, donde con frecuencia se ve al mismo Herrera en su proyecto. En otras ocasiones fueron maestros y canteros que habían trabajado con alguna responsabilidad notoria en el monasterio quienes trazan obras de claro estilo herreriano, como sucede con la iglesia de Valdemorillo (1590), de Bartolomé Elo-

riaga. A este mismo maestro se atribuye, utilizando probablemente una traza de Herrera, una intervención en la reconstrucción del castillo de Villaviciosa de Odón (1587), según encargo de don Diego Fernández de Cabrera, conde de Chinchón, consejero de Felipe II y hombre vinculado de modo muy especial a las obras del monasterio de El Escorial.

Para terminar este siglo XVI añadiremos que Aranjuez y su palacio también se sitúan en el tiempo entre Felipe II y los Borbones, dejando ahora atrás los antecedentes medievales y los primeros encargos de Carlos V a Luis de Vega (hacia 1540) y a su sobrino Gaspar de Vega. En efecto, si bien la fisonomía actual del palacio se debe a los Borbones, no puede olvidarse que el proyecto inicial es de Juan Bautista de Toledo (1564) y que el comienzo real de las obras (1574) se realizaría bajo la dirección y nuevo proyecto de Juan de Herrera. Sobre este primer núcleo, Felipe V continuaría las obras en 1715, siguiendo el proyecto herreriano, si bien una serie de posteriores vicisitudes acabarían transformando totalmente el pensamiento inicial, como se verá más adelante.

De entre las obras *madrileñas*, no muy numerosas, que de este siglo XVI se hallan repartidas en museos y colecciones, deseáramos destacar la soberbia custodia procesional del Corpus del Ayuntamiento de Madrid, hoy expuesta en el Museo Municipal, obra excelente labrada en plata, en 1568, por Francisco Alvarez, «platero de la Reyna Isabel de Valois». Frente a la socorrida organización de las custodias procesionales a base de templetes superpuestos, Francisco Alvarez ideó la original fórmula de albergar uno dentro de otro en una bellísima composición admirablemente ejecutada. Arquitectura y escultura hacen de esta pieza una obra de arte mayor.

## El siglo XVII

El siglo se abre con la incertidumbre del traslado de la Corte a Valladolid bajo Felipe III, donde en efecto se instala entre 1601 y 1606. Ello supuso la paralización de una serie de obras iniciadas en los últimos años de Felipe II y bajo la mirada atenta de un discípulo de Herrera, a quien ya hemos visto trabajando en El Escorial. Nos referimos a Francisco de Mora, quien, a raíz de la vuelta de la Corte a Madrid, reinició su actividad como arquitecto mayor de la ciudad, fiscalizando y dando trazas para los nuevos edificios con objeto de dignificar sus fachadas, controlando las alineaciones de las calles en un primer intento de reforma interior con vistas a transformar el viejo núcleo medieval. Felipe III, como ya lo habían hecho sus antecesores, dedicó especial atención al eje de la calle que por algo se llamó Mayor, donde todavía había solares por construir.

No obstante, y pese a ser un núcleo todavía relativamente pequeño, el control urbano y edilicio de la ciudad se hacía muy difícil, chocando con la actitud e intereses de los particulares.

Ello lo refleja Mora cuando, en 1610, escribe: «Habiendo en esta Corte muchas obras, cada uno labra como se le antoja y de aquí viene que unas casas queden bajas y otras altas, unas afuera y otras adentro que causan gran deformidad». Esto se debió, sin duda, al rápido crecimiento de la ciudad, cuya población pasó de los 60.000 habitantes que tenía al finalizar el siglo XVI, a sumar algo más de 100.000 bajo Felipe IV, dentro de su cerca. Esta, así como el detalle de la fisonomía interior de la Villa, la conocemos con precisión merced al plano levantado por el cartógrafo portugués Pedro Teixeira (1656), que puede considerarse como una de las realizaciones más importantes de la cartografía urbana de la Edad Moderna.

Asimismo, y bajo Felipe IV, también hay que subrayar la primera publicación de unas ordenanzas de edificación, que, si bien no alcanzaron rango legal, fueron referencia obligada de jueces, arquitectos y particulares a la hora de dirimir pleitos por cuestiones edificatorias o urbanísticas. Se trata del *Tratado breve sobre las ordenanzas de la Villa de Madrid y policía de ella*, de Juan de Torija, publicadas en 1661.

A través del plano de Teixeira cabe acercarse a las novedades que Madrid presenta en su arquitectura respecto al siglo anterior, siendo una de las más importantes la nueva Plaza Mayor, según el proyecto de Juan Gómez de Mora (1617). A este maestro, que trabaja indistintamente para Madrid y el Rey, se debe gran parte de la arquitectura *oficial* de la primera mitad del siglo XVII. Su nombre aparece vinculado estrechamente a obras tan representativas como la propia Plaza Mayor y el Ayuntamiento madrileño, siendo también autor de la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores; de la nueva fachada del Alcázar, tal y como la recoge el plano de Teixeira, y del palacete de la Zarzuela, entre otros edificios reales. Informes, tasaciones, reformas, puentes, canales, y un largo etcétera, hacen de Gómez de Mora uno de los arquitectos de mayor actividad en esta centuria, si bien desde el punto de vista estilístico su obra, que cronológicamente coincide con el Barroco, aparece anclada en formulaciones de ascendencia herreriana poco proclives a dotar a los edificios del dinamismo que transforma por entonces la arquitectura barroca italiana.

Otro de los aspectos nuevos que recoge Teixeira es el conjunto de los edificios y jardines del Palacio del Buen Retiro, junto al monasterio de San Jerónimo, en el borde oriental de la ciudad que supondrá una barrera para su crecimiento en esta dirección. Hoy es muy poco lo que resta de este magnífico conjunto levantado en la década de 1630 según proyecto de Crescenzi y Carbonel, esto es, el llamado parque del Retiro, el Casón y el actual Museo del Ejército, que no es sino una de las crujías del antiguo palacio, precisamente la que albergaba el Salón de Reinos, célebre entre otras razones porque para este lugar Velázquez pintó el cuadro de *La rendición de Breda* y la magnífica serie real de retratos ecuestres que hoy podemos admirar en el Museo del Prado.

No obstante, no se puede entender nuestro siglo XVII sin tener en cuenta este lugar que el Conde-Duque de Olivares or-



questó para ganarse la voluntad de Felipe IV. Parte de nuestro Siglo de Oro transcurre en el Retiro madrileño, donde el monarca actúa como mecenas y protector de las artes y por donde, además de Velázquez, pasan Zurbarán, Calderón, Lope de Vega y una larga serie de pintores, escenógrafos, actores, poetas, etc., que hicieron del Palacio del Retiro una suerte de «gran teatro del mundo». Así, mientras Calderón se preguntaba «¿Qué fábrica ésta ha sido? / ¿Para quién? ¿Para quién se ha prevenido / esta casa, este templo, / última maravilla sin ejemplo?» (*El nuevo palacio del Retiro*), Lope de Vega dice ser el palacio «Un edificio hermoso / que nació como Adán joven perfecto...» (*Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*).

En los jardines del Buen Retiro, en el llamado de la Reina, estuvo el retrato ecuestre de Felipe IV que fundió Pietro Tacca en Florencia en 1640. Esta obra, de gran finura y donde por vez primera se resuelven los problemas técnicos para mostrar en corbeta al caballo, según el modelo de retrato ecuestre barroco, se trasladó en el siglo XIX a la Plaza de Oriente, al mismo tiempo que se colocaba en la Plaza Mayor el retrato ecuestre de Felipe III, en el que también había trabajado Pietro Tacca años atrás (1616) y que igualmente estuvo en un jardín, esta vez en el de la Casa de Campo, al otro lado del Manzanares.

Junto al Madrid palaciego y municipal habría que dar entrada al Madrid conventual y religioso, pues, además de las 18 parroquias de la Villa, sumaba hasta 57 el número de sus conventos. La mayor parte de ellos desaparecieron tras las distintas medidas desamortizadoras del siglo XIX a partir de los derribos iniciados por José Bonaparte, pero —a juzgar por los que han llegado hasta nosotros— el conjunto total era realmente magnífico. De estos conventos y monasterios hoy quedan fundamentalmente sus iglesias y parte muy reducida del conjunto monástico, habiendo perdido sus huertas y dependencias que en otro tiempo daban una peculiar configuración urbana a la ciudad.

En efecto, el atrio de la iglesia al que se abría la portería del convento y las altas tapias que encerraban sus claustros, huertas y jardines, unido todo ello a la presencia de una torre campanario y una cúpula o similar sobre el crucero del templo, se convirtieron en imágenes repetitivas y familiares en el Madrid del siglo XVII. En su arquitectura se observa desde muy pronto aquel clasicismo que dimana de Herrera y El Escorial, como evidencia la fachada de la iglesia del convento de la Encarnación (1616), fundado por la reina doña Margarita de Austria, en cuya sobria línea se hallan también las Trinitarias y Mercedarias de Don Juan de Alarcón, ambas Descalzas.

Los interiores de estos templos, habitualmente de cruz latina y nave única, pueden resultar modestos, pero siempre interesantes desde el punto de vista arquitectónico y artístico en general. Efectivamente, se ve el interés por dotarles de una cierta monumentalidad por medio de una cúpula, que muchas veces no se exterioriza como tal, construida por un procedimiento sencillo a base de yeso y ladrillo, que permitía *colgarla* de una armadura de madera. Esto reunía ventajas económicas y cons-

tructivas que hicieron proliferar aquel sistema de cúpula *encamonada* descrito por fray Lorenzo de San Nicolás, arquitecto agustino, autor de uno de los tratados españoles de arquitectura más importantes, publicado en Madrid en 1633-1665: *Arte y Uso de la Architectura*.

A fray Lorenzo de San Nicolás debemos iglesias como la de las Benedictinas de San Plácido y la del convento de la Orden Real de Calatrava (hacia 1660), ambas con estas hermosas cúpulas encamonadas. Sin embargo, más allá de su arquitectura, estos dos casos podrían servir de ejemplo de la riqueza artística atesorada en estos templos madrileños, mensurable en retablos, pinturas y esculturas, que permiten introducirnos en el ambiente de luz, forma y color de un templo del siglo XVII. Así ocurre con la citada iglesia de las Benedictinas de San Plácido, donde la serie magnífica de retablos de Pedro de la Torre albergan pinturas de Claudio Coello, al tiempo que admiramos las esculturas de Manuel Pereira y el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández, sin olvidar las pinturas de los Ricci en la bóveda, cúpula y pechinas, todo ello como bello muestrario de lo que llegó a ser aquella *escuela* madrileña en esta centuria.

No obstante, el conjunto pictórico más sorprendente es el que reviste íntegramente el interior de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, de infrecuente planta oval proyectada por el jesuita Pedro Sánchez (h. 1628), donde sus muros y bóveda se cubren totalmente con pinturas al fresco de esta escuela madrileña debidas a Francisco Ricci y Carreño, además de las ejecutadas por el italiano Lucas Jordán.

Dentro del panorama de la arquitectura religiosa madrileña del siglo XVII, hay que hacer una mención especial de dos obras distintas entre sí, pero de una significación singular, como son la iglesia jesuita de la Compañía, que hace hoy las veces de catedral de Madrid bajo la advocación de San Isidro, integrada en el conjunto del antiguo Colegio Imperial, y la llamada Capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés.

La primera fue empezada a construir por el hermano Bautista, hacia 1630, siguiendo los planos de Pedro Sánchez, ambos jesuitas, y su planta obedece al modo de articular el templo de otras iglesias de la Compañía de Jesús, así como el alzado, en lo que se ha venido en llamar *estilo jesuítico*. Ello explica la disposición en planta de cruz latina, con capillas entre contrafuertes comunicadas entre sí, cúpula con tambor sobre el crucero, tribunas sobre las capillas laterales, etc. Tanto su fachada como el interior llevan un orden único, de acuerdo con una fórmula que solemos denominar como *orden del hermano Bautista* por el modo de disponer un capitel con hojas de acanto y un equino de ovas y flechas, al que en el entablamento corresponden series pareadas de triglifos y mútulos. En 1936-39 la iglesia perdió parte de sus retablos y pinturas, donde una vez más encontraríamos los nombres de Ricci, Herrera Barnuevo, Claudio Coello, etc.

Del conjunto del Colegio Imperial es del máximo interés el claustro, sin duda el más importante patio barroco del siglo XVII

que ha llegado a nosotros en Madrid. El proyecto se debe a Melchor Bueras y se hizo hacia 1679, ya en época de Carlos II, cuando la arquitectura madrileña entra en un proceso de mayor barroquismo, al menos en lo ornamental.

El otro ejemplo notable al que hacíamos referencia es la Capilla de San Isidro, cuyo desarrollo arquitectónico supera al de la parroquia de San Andrés, a la que se abre como aneja, lo cual se explica por ser ésta una capilla de carácter funerario que iba a contener los restos de San Isidro, el patrón de Madrid, a quien Roma había canonizado en 1622. Tras una compleja historia de obras y proyectos, la construcción comienza en 1642 bajo la dirección de Pedro de la Torre, a quien sucederá en 1657 José de Villarreal. A este maestro, vinculado a obras tan significativas como el edificio del Ayuntamiento iniciado por Gómez de Mora, cabe atribuir el aspecto final de esta monumental capilla, tan sobria e interesante por fuera como rica e imponente por dentro, a falta del soberbio tabernáculo que proyectara Herrera Barnuevo para contener la urna con la reliquia del santo patrono. Parcialmente destruida en 1936-39, ha sido objeto de una reciente restauración que ha devuelto a Madrid una de las páginas más brillantes de su arquitectura barroca.

Como reflejo de este desarrollo de la arquitectura religiosa que tiene lugar en la Corte, podemos encontrar en lugares como Alcalá de Henares los mismos esquemas y procedimientos constructivos. Sea el caso las Bernardas, de interesante planta oval, o lo que resta de la bella iglesia de las Agustinas, vulgo de la Magdalena. Entre los templos alcalaínos destaca una vez más por su monumental fábrica el Colegio e iglesia de la Compañía de Jesús, con una fachada muy poco madrileña y mucho de romana, así como el planteamiento viñolesco de su interior, que la relaciona con el manierismo y disposición general de las iglesias jesuíticas. La obra la inició el mencionado Hermano Bautista, continuándola a su muerte el también citado Melchor Bueras. De su fachada hay que destacar las cuatro estatuas labradas por Manuel Pereira (1624), mientras que del interior debemos reseñar la magnífica Capilla de las Sagradas Formas, con una excelente pintura barroca de fin de siglo, ejecutada por Cano de Arévalo, al tiempo que del Colegio cabe señalar la espectacular escalera del gran patio.

Esta presencia frecuente de arquitectos que trabajan desde Madrid para otros lugares de su entorno la volvemos a comprobar en la iglesia de las Agustinas Recoletos de Colmenar de Oreja, proyectada por fray Lorenzo de San Nicolás, con una interesante fachada de ladrillo que se ajusta a soluciones apuntadas en su tratado. En otra línea, pero también relacionada con esta escuela madrileña, encontramos en Loeches la iglesia y convento de monjas Dominicas, que es obra de Alonso Carbonel (1635), a quien ya vimos trabajando en el Buen Retiro para el Conde-Duque de Olivares, patrono ahora de esta iglesia de Loeches, donde su escudo en la fachada nos anuncia el carácter de iglesia-panteón que tendría esta fundación en la que yacen sus restos mortales, así como los de su mujer, doña Inés

de Zúñiga. Su fachada recuerda muy de cerca la Encarnación de Madrid. Unos pobres restos es lo único que queda del que debió de ser interesante palacio del Conde-Duque inmediato a la iglesia, en una relación de vecindad frecuente en este tipo de fundaciones.

Si, finalmente, hubiéramos de hacer el recuento de la arquitectura privada para colocarla junto a la que hemos llamado oficial y religiosa, el resultado sería muy pobre, pues Madrid careció, salvo excepción, de auténticos palacios urbanos en el siglo XVII. Ciertas cargas y arbitrios reales, como la Regalía de Aposento, frenaron la deseable iniciativa privada en orden a la construcción de una arquitectura nobiliaria de gran porte, como sucedía en otras Cortes europeas, favoreciendo, por el contrario, la construcción de las llamadas «casas a la malicia», de muy pobre aspecto. Desgraciadamente, resulta excepcional el antiguo Palacio de los Consejos, en la calle Mayor, mandado construir por don Cristóbal Gómez de Sandoval y doña María de Padilla, duques de Uceda, cuyas armas ostentaba en sus fachadas antes de ser sustituidas por las del rey cuando Felipe V instaló allí los Consejos de Castilla, Indias, Ordenes y Hacienda. El palacio tiene rasgos comunes con la arquitectura madrileña de Felipe III, en la línea de Gómez de Mora, con una doble portada-balcón de gran interés.

En el campo de la escultura y pintura, el panorama madrileño es muy desigual entre sí y en relación con la propia arquitectura. La primera no llega a tener un nombre propio de altura entre nosotros y son escultores foráneos, como el citado portugués Manuel Pereira, o bien esculturas que llegan procedentes de los dos talleres más activos, el vallisoletano y el andaluz. De Valladolid tenemos, entre otras, buenas muestras en el *Cristo yacente* de los Capuchinos de El Pardo y en el retablo de la parroquial de Braojos de la Sierra, obras fundamentales dentro de la producción de Gregorio Fernández. Por su parte, contamos con una señalada presencia de los talleres andaluces a través de Ocampo, Juan de Mesa, La Roldana, Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora, entre otros.

Parroquias, cofradías y conventos fueron sus clientes, quienes a su vez se valieron de un importante grupo de pintores, éstos ya pertenecientes a la escuela de Madrid, que hicieron gran número de cuadros de asunto religioso para altares, capillas y oratorios. Sería muy difícil citarlos a todos y recoger al tiempo su obra, pero una visita a la sección de pintura española en el Museo del Prado puede dar una idea cabal de este nuevo fenómeno de la historia de la pintura española cual es la formación de la más joven escuela de pintura surgida en Madrid al calor de la Corte.

Entre estos pintores, todos recordamos el nombre de Velázquez y su refinado arte al servicio del rey, pero también el de Zurbarán, así como el paso por Madrid tan fugaz como fructífero para el arte madrileño de Alonso Cano. A su vez, hay una importante presencia de pintores italianos, como Vicente Carducho, Nardi, Crescenzi, Mitelli, Colonna y el mismo Lucas Jordán, que contribuyeron decididamente a la formación de esta

escuela madrileña. Seguidores o contemporáneos de Velázquez como su propio yerno Mazo, los Ricci y Pereda. Los grandes nombres del reinado de Carlos II como Carreño y Claudio Coello, sin omitir a los Herrera *el Mozo*, Antolínez, Cerezo, Escalante, etc., muchas de cuyas obras aún podemos admirar también *in situ*, en alguna de las iglesias de aquel Madrid de los Austrias, o en las de la provincia, como los Nardi de las Bernardas de Alcalá o los lienzos de Cano en la parroquial de Getafe.

## El siglo XVIII

La repercusión que en los aspectos urbano, arquitectónico y artístico en general tuvo la nueva Casa reinante de los Borbón fue extraordinaria y culmina con la creación de la Real Academia de Bellas Artes, bajo Fernando VI, institución que va a condicionar la actividad artística toda de la segunda mitad del siglo XVIII. Hasta ese momento el mundo del arte se debate entre la tradición generada en el siglo XVII y los primeros embates de un arte cortesano cuyas raíces eran fundamentalmente francesas e italianas, las cuales, a su vez, responden a una expresión más cosmopolita e internacional que la que mostraba el arte de la Corte de Carlos II, el último de los Austrias.

No obstante, antes de que empiecen a oírse aquellas voces foráneas, Madrid y sus alrededores conocieron el final de nuestra arquitectura barroca, la que con propiedad puede considerarse como tal dada la imagen abigarrada de sus retablos, portadas y remates, contando con artífices tan señalados como la familia Churriguera y el que sería maestro mayor de la ciudad, Pedro de Ribera. Sus nombres representan, en efecto, el capítulo más castizo de la arquitectura barroca española. A José Churriguera se debe la introducción en Madrid del gran retablo-hornacina barroco, en madera ricamente dorada, compuesto a base de columnas salomónicas de espectacular efecto y que alberga un tabernáculo sobre la mesa del altar. Así son los de San Esteban de Fuenlabrada y del Salvador en Leganés, además de los que trazó para varias iglesias madrileñas, entre ellas el de las Calatravas, aunque este último en una línea más contenida y paradójicamente más francesa con algunos golpes rococó.

En estos primeros años del siglo, José Churriguera recibió un peculiar encargo de don Juan de Goyeneche, esto es, la población de Nuevo Baztán (1709), en la que se llevó a cabo una interesante experiencia colbertiana de ciudad industrial, agrícola y residencial. En ella interesa tanto la arquitectura singular del palacio o la iglesia como el trazado regular de la población, la disposición de las plazas y ubicación de la industria y viviendas de los colonos. Mientras que se realizaban estas importantes obras, dentro de un comedido lenguaje sobriamente barroco, José Churriguera proyectó el palacio que en Madrid habitaría

don Juan de Goyeneche, con bella portada barroca y que, por paradojas del destino, acabaría siendo la sede de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual dio ejemplo de actitud antibarroca eliminando de aquella fachada los aspectos más ricos y originales de Churriguera.

A la configuración de un Madrid barroco contribuyó de forma poderosa Pedro de Ribera, especialmente en el período 1715-1729, en el que fue corregidor de Madrid don Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, marqués de Vadillo. Este confió toda una serie de obras a Pedro de Ribera, quien conjugó arquitectura, ciudad, plantíos y fuentes, dotando a Madrid de bellísimos ambientes que no hemos sabido ni querido conservar. En aquellos años se resolvió definitivamente el paso del Manzanares por el sur de la ciudad con el soberbio puente de Toledo, que se convertía así en el acceso monumental más importante de Madrid. Igualmente se ordenó el paseo de la Florida, más conocido como paseo de la Virgen del Puerto, con la bellísima ermita que lleva este nombre y con una importante zona arbolada, que venía a unir el puente de Segovia con el camino de El Pardo y la entrada a Madrid por la puerta de San Vicente, que también trazó Ribera.

Para el interior de la ciudad proyectó fuentes monumentales, como la conservada de la Fama; grandes edificios, como el cuartel del Conde-Duque o el Hospicio, ambas de magníficas portadas barrocas; iglesias, como la de Monserrat; con una de las torres-chapitel más bellas de la arquitectura española; palacios, como los del marqués de Perales y el de Ugena, además de otras muchas casas particulares de menor relieve, catafalcos y una considerable labor a la que le obligaba su cargo de arquitecto municipal, como hoy consideraríamos su puesto de maestro mayor de las obras de Madrid, cometido en el que sustituyó a Teodoro de Ardemans, con quien Ribera completó su formación.

Coincidiendo con los años iniciales del reinado de Felipe V, y por lo tanto con la obra mencionada de Churriguera y Ribera, llegaron a Madrid los primeros proyectos franceses para la remodelación del palacio del Buen Retiro, debidos a Robert de Cotte, en los que tanto el viejo palacio como sus jardines eran sometidos a una reforma total hasta configurarlos a imagen y semejanza de los que el nieto de Luis XIV había visto y dejado en Francia. La obra no se llevó a cabo, entre otras razones, porque muy pronto se produjo el histórico incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, y la construcción del palacio nuevo absorbió por completo los fondos y los hombres disponibles, al tiempo que los monarcas necesitaron utilizar el Buen Retiro para su residencia. La construcción del palacio real, que Felipe V quiso se levantara sobre el solar del Alcázar de los Austrias, supuso además la reordenación urbana de su entorno, de tal forma que durante todo el siglo XVIII y parte del XIX toda esta zona de la ciudad perderá definitivamente su carácter medieval, tal y como lo van recogiendo los planos de Chalmandrier (1761), Espinosa de los Monteros (1769) y Tomás López (1785).

La obra del Palacio Real, o Palacio Nuevo, como se le llamó

entonces, se inició en los días mismos de Felipe V y se terminó bajo Carlos III, en su parte fundamental. Su proyecto es de ascendencia italiana y en su gestación intervinieron principalmente el gran Juvara, que murió en Madrid al poco tiempo de llegar, Sachetti, Sabatini y Ventura Rodríguez, que se formó como arquitecto en las propias obras del Palacio. Este es, sin duda, uno de los palacios cortesanos más importantes de Europa, al que sólo le faltaron unos extensos jardines para poder parangonarse con ellos de igual a igual, y su arquitectura representaba entre nosotros un nuevo injerto italiano que, unido a la creación de la Academia de Bellas Artes, hizo desaparecer absolutamente, al menos en Madrid, aquel vitalismo de la arquitectura vernácula que durante mucho tiempo se llamó despectiva y genéricamente churrigueresca. La decoración pictórica de las salas, techos y bóvedas más importantes del palacio corrió también a cargo de significadísimos pintores extranjeros, como fueron Giaquinto, Mengs y, muy especialmente, Juan Bautista Tiépolo, ya en los años de Carlos III. Al tiempo, los pintores de cámara eran franceses, como Ranc, Van Loo y Houasse, de tal modo que los pintores españoles juegan un papel un tanto secundario hasta la llegada de Goya, en el reinado de Carlos IV.

Entre tanto, la ciudad había ido conociendo aquella nueva arquitectura en edificios religiosos de muy distinto aspecto al que tenían las piadosas fundaciones de los Austrias, como vemos en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, hoy Pontifical de San Miguel, proyectada por el arquitecto italiano Bonavia, hacia 1739, por encargo del cardenal infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio, arzobispo de Toledo. Este patronazgo explica el carácter verdaderamente excepcional y rico del templo, cuya formulación arquitectónica tantas veces se ha puesto en relación con el gran arquitecto barroco italiano Guarino Guarini, dado el modo de cruzar los arcos bajo las bóvedas sobre una planta que pretende alterar las soluciones convencionales.

En esta misma línea de vistosa y nueva arquitectura se encuentra la iglesia y convento de la Visitación, fundación más conocida como Salesas Reales, debida a doña Bárbara de Braganza, mujer de Fernando VI. La obra fue dotada espléndidamente y para ella eligió la reina al arquitecto francés Francisco Carlier, quien habría ultimado el proyecto en 1750. La parte del convento fue desde el siglo XIX sede del Palacio de Justicia, habiendo sido luego varias veces reformado. La iglesia se conserva, en cambio, intacta y es sin duda una de las más bellas de Madrid, plena de aquel carácter cortesano, amable y atractivo más propio de la arquitectura civil que de la religiosa, donde impera un gusto francés templado con la intervención de Francisco Moradillo. Los retablos y muy especialmente el púlpito, de riquísimos y vistosos mármoles polícromos, son las expresiones rococó más bellas de nuestra ciudad. Ante esta riqueza, y como reacción a aquel estilo, corría por Madrid un dicho, muchas veces repetido, que decía así: «Bárbara Reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto». En este templo regio,

con tribuna real incluida, reposan los restos de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, en un sepulcro magnífico debido a Sabatini. En la decoración pictórica y escultórica de la iglesia intervinieron artistas franceses, italianos y españoles, muchos de ellos vinculados bien a las obras reales, bien a las tareas de la Academia de San Fernando.

La creación de la Academia de Bellas Artes, al margen de anteriores tentativas y pasos previos, data de 1752 y su actividad resultó decisiva en la formación de los arquitectos, escultores y pintores españoles dentro del nuevo gusto cortesano, que pasó por una etapa de mero academicismo hasta desembarcar en la ortodoxia neoclásica. Sus profesores fueron, en ocasiones, aquellos mismos artistas italianos o franceses citados, pero su vinculación a las obras reales no les dejaba tiempo para atender las clases de la Academia. De este modo la dirección de la Academia y la responsabilidad de sus clases fueron pasando a los artistas españoles.

Recordemos, dentro de la arquitectura, los nombres de Sachetti, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva; entre los escultores, pasamos de Olivieri a Castro, Mena y Alvarez; y de los pintores, desde Giaquinto a Francisco Bayeu y Maella. Entre los grabadores, sin duda, Manuel Salvador Carmona. A estos hombres y otros intermedios debemos la mayor parte de la obra artística producida en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Todos ellos estuvieron empeñados en llevar a la arquitectura, al lienzo o sobre el mármol aquel espíritu académico antibarroco, en busca de un ideal basado en una estética de espíritu clásico. Los órdenes en la arquitectura, los blancos mármoles al modo antiguo en la escultura, y una pintura a la que, resultándole muy difícil ser neoclásica, al menos moderó la composición y el color de la paleta barroca.

La Academia se convirtió, en efecto, en el crisol de las nuevas orientaciones que en el orden de las ideas y *gusto* iluminaron la Europa de la Ilustración. En este sentido, la ciudad-capital entendida como símbolo y expresión de la Monarquía ilustrada interesó muy vivamente en la Academia de San Fernando, la cual, a través de hombres como su secretario, don Antonio Ponz, puso de manifiesto la inquietud y necesidad de renovar la imagen física de Madrid al habersele quedado pequeña la que tenía hasta entonces como simple Villa y Corte. Este fue, precisamente, el cometido de Carlos III, a quien con justeza se le viene llamando el mejor alcalde de Madrid, al conocer la ciudad, bajo su reinado (1759-1788), las pautas urbanísticas de gran vuelo ya ensayadas en otras capitales europeas del Siglo de las Luces. Prueba de ello es el tratamiento periférico de la ciudad, donde surgieron paseos arbolados y amplias calles y avenidas de acceso con una escala que aún hoy sigue siendo capaz, como sucede con los paseos de los Olmos, Imperial, Acacias, las antiguas Rondas, etc. Las entradas a la ciudad anunciaban al viajero el alcance de esta renovación con magníficas puertas de las que aún se conserva la de Alcalá (1778), concebida como auténtico arco de triunfo en honor de Carlos III por el que fue su primer arquitecto Francisco Sabatini.

En el interior surgieron nuevos edificios de carácter oficial, que de alguna manera traducían con su escala la grandeza e ilustración del monarca. Sirva de ejemplo la antigua Aduana (1769), hoy Ministerio de Hacienda, o el inacabado Hospital General, obras también de Sabatini que introdujo entre nosotros aquel barroco clasicista en boga por entonces en Italia. Algunas de las iglesias que se levantan o terminan ahora y en las que interviene Sabatini en la solución final, como es la iglesia y convento de San Francisco el Grande, muestran aquel espíritu verdaderamente monumental que anima en general las fábricas carolinas. En este orden se encuentra el Cuartel de las Reales Guardias Walonas de Leganés (1775), ejemplo magnífico de este tipo de establecimientos militares consustanciales, junto a la gran burocracia, de la concepción absolutista del Estado en el siglo XVIII.

La intervención más brillante en estos años fue sin duda la llevada a cabo en el Paseo del Prado, siguiendo un proyecto de Hermosilla, definido posteriormente en su solución final (1783) por Ventura Rodríguez. Este arquitecto, que de alguna forma se vio postergado por el favor real que Carlos III dispensó a Sabatini desde que éste llegó a España en 1760, enriqueció aquel *salón* urbano compuesto a base de bellos plantíos refrescados con una serie de fuentes que él mismo trazó, como son las de Cibeles, Neptuno y Apolo, labradas por profesores de la Academia como Gutiérrez, Mena y Alvarez, respectivamente, y hoy dispuestas en modo y manera muy distintos para los que fueron concebidas.

Ventura Rodríguez, que ha sido posiblemente el arquitecto más prolífico de la arquitectura española, no dejó, sin embargo, al margen de la bella parroquia de San Marcos, una obra verdaderamente notable en Madrid, pese a sus múltiples intervenciones y proyectos que nunca se llegaron a ejecutar, como los que preparó para la Puerta de Alcalá ya citada o el de la Casa de Postas en la Puerta del Sol, que se adjudicó finalmente al francés Jacques Marquet. Fuera de la ciudad, encontramos obra suya en la antigua ermita de San Nicasio de Leganés o en el palacio de Boadilla del Monte, al que nos referiremos más adelante.

En los años finales del reinado de Carlos III, y a instancias del conde de Floridablanca, se proyectaron una serie de magnas empresas en la continuación del Salón del Prado, que eran tan importantes dentro del aspecto urbanístico y arquitectónico como en su significación cultural. En efecto, la creación de la Academia de Ciencias —hoy Museo del Prado—, del Jardín Botánico y del Observatorio Astronómico suponían el final brillante de aquel despotismo ilustrado que caracterizó la monarquía de Carlos III.

Por otro lado, sus arquitecturas evidencian el decidido comienzo de un Madrid neoclásico que desgraciadamente la Guerra de Independencia colapsó. Su artífice fue Juan de Villanueva, quien concibió el que sería Museo del Prado como un edificio de larga fachada y poco fondo para que sirviera de apoyo visual al Paseo. Aquel Museo se unía al Jardín Botánico, que aún

se pudo inaugurar bajo Carlos III, y que igualmente se asoma a través de una verja al Paseo del Prado, en 1781, «para que el público tuviera a la vista el fomento de una ciencia tan útil al género humano», como escribía, en 1786, Gutiérrez de Salamanca.

El Museo del Prado, convertido en museo de pinturas en el siglo XIX, y el Observatorio Astronómico sobre el cerro de San Blas, en terrenos del Buen Retiro, aunque asomándose desde lo alto a estos mismos parajes, se llevaron a cabo fundamentalmente durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), quien, manteniendo en su cargo a Floridablanca, aseguró la realización definitiva de estas obras que tenían toda la fuerza de las que por entonces se levantaban en el resto de las capitales europeas. Una y otra obra ofrecen en sus fachadas los frutos de las enseñanzas de la Academia, con imponentes órdenes clásicos como signo externo de aquella erudición en la composición arquitectónica que buscó la estética neoclásica. La columna como argumento principal volvemos a encontrarla en el Oratorio de Caballero de Gracia (1789).

Junto a todas estas obras singulares, Villanueva trabajó mucho en la ciudad de la que era maestro mayor, siendo de destacar su intervención tras el incendio de la Plaza Mayor (1790), cuando dotó a esta plaza de los Austrias de un carácter distinto al unificar sus fachadas de modo continuo en lugar de las cesuras que hasta entonces habían supuesto las entradas de las calles que a la plaza salen. Juan de Villanueva redactó con este motivo una *Instrucción* para la nueva edificación, a fin de evitar la propagación del fuego que tuvo carácter general para toda la ciudad a partir del *Bando sobre incendios* que se añadió a las antiguas *Ordenanzas de Madrid* de Ardemans, que no eran sino una *extensión* de las ya citadas en el siglo XVII de Torija.

La construcción del Palacio Real sirvió sin duda de estímulo a los particulares, especialmente a la nobleza, para levantar los primeros palacios urbanos dignos de tal nombre, pues hasta entonces, como ya indicara Ponz, «la mayor parte de las casas de los señores sólo en tamaño se distinguen de las casas de los particulares». El caso más evidente es el palacio de Liria, obra del arquitecto francés Guilbert y luego de Ventura Rodríguez (1773), cuya fachada principal resulta un remedo de la del mediodía del Palacio Real. Como novedad cabe señalar el acompañamiento de unos jardines, lo cual le permitía su carácter exento y algo distante del viejo tejido urbano. Esta aspiración a ocupar zonas periféricas y despejadas para incorporar el jardín como signo evidente de distinción frente a las viejas mansiones señoriales de los Austrias, explica que sean los bordes de la ciudad, y en concreto la nueva ordenación del Prado, la preferida para levantar palacios, como los de Buenavista y Villahermosa. Una inscripción, en latín, en la fachada de este último palacio dice que allí la duquesa de Villahermosa *aunó la perfección del Arte y el consuelo de la Naturaleza*, refiriéndose precisamente a estos jardines hoy desaparecidos.

Junto al palacio de ciudad aparece ahora con fuerza el palacio suburbano, cuyo mejor ejemplo es *El Capricho* o Alameda



de Osuna, cuya arquitectura, pero especialmente sus jardines, rivalizaron con experiencias análogas llevadas a cabo por los monarcas en los Sitios Reales. En la Alameda, la duquesa de Osuna contó con la colaboración de jardineros franceses, como Boutelou, que había presentado en 1784 un proyecto de *jardín anglochino*, y Mulot, que había trabajado en Versalles y a quien la Osuna contrata finalmente en 1787, si bien aquí no se trataba tanto de trazar un jardín geométricamente cartesiano, al modo de Le Nôtre, sino un jardín irregular y paisajista que, de procedencia inglesa, Francia pone de moda en Europa.

El tema del palacio y sus jardines nos llevan a considerar de nuevo la existencia de los Reales Sitios, a los que los Borbones dieron un nuevo impulso, bien desdoblado su arquitectura — como Sabatini hizo con el palacio de El Pardo (1777), por encargo de Carlos III—, aumentando igualmente sus jardines, bien renovando la arquitectura interior, como Villanueva llevó a efecto en la zona de palacio del monasterio de El Escorial (1789), a petición de Carlos IV. A este último arquitecto se deben igualmente, además de las casas que cierran la lonja del monasterio ya comentadas anteriormente, las *casitas* llamadas, por su situación, de Arriba y Abajo, con sus respectivos jardines, cuya arquitectura es un compromiso formal y conceptual entre el arte de Herrera y la arquitectura que le fue contemporánea. La habilidad de Villanueva para resolver este tipo arquitectónico de la pequeña casa de recreo se pone de manifiesto igualmente en la Casita del Príncipe que levanta en El Pardo, cuyo jardín principal se halla lamentable e incomprensiblemente cortado por una carretera.

No obstante, Aranjuez sobrepasa con mucho a los demás Sitios Reales, tanto en lo que se refiere al palacio mismo como a la extensión e interés de sus jardines, sin dejar de lado la entidad urbana del Sitio, en donde fue decisiva la intervención del citado Marquet, verdadera población que cuenta con la bellísima plaza porticada de San Antonio, el trazado regular de sus calles, iglesias, hospital, teatro, etc., todo ello del máximo interés. La resurrección de Aranjuez se debe a Felipe V, quien en 1715 mandó reanudar las obras del palacio, bajo la dirección de Marchand y Brachelieu, interrumpidas desde los años de Felipe II. De nuevo un desgraciado incendio en los días de Fernando VI obligó a reiniciar las obras, ahora a cargo de Bonavía. La inscripción sobre la fachada principal resume de forma lacónica y exacta la historia del palacio de Aranjuez: «*Philipus II instituit / Philipus V provescit / Ferdinandus VI Pius felix consumavit, anno MDCCLII*». Faltaban todavía entonces las dos alas añadidas en tiempo de Carlos III por Sabatini (1775), formando la que se llama Plaza de Armas ante la fachada principal. La gran escalera, el salón del trono, la capilla, oratorio, salas, gabinetes, dormitorios, saletas, comedores, la justamente célebre *sala de porcelana*, el romántico salón de fumar neogranadino, etc., reúnen tapices, cuadros, muebles, relojes y un sinfín de objetos suntuarios de primer orden.

La fama de Aranjuez deriva, sin embargo, de sus jardines y

huertas. Estas deben su configuración final al impulso que les dio otra vez Carlos III, convirtiendo en un paraíso este soberbio espacio natural entre el Tajo y el Jarama, cuyas aguas alimentaron el magnífico sistema de riego de las huertas. En ellas se hicieron interesantísimos ensayos agronómicos, como la formación del Real Cortijo de San Isidro, donde se introdujeron las huertas al estilo de Nápoles y Lombardía; la Huerta Valenciana, pensada para la explotación de cultivos levantinos; y el Campo Flamenco, concebido como pradera al estilo de Flandes, a fin de disponer de forraje para alimentar la yeguada real. Las grandes avenidas arboladas que las surcan, las plazas estrelladas en que aquéllas se encuentran y de nuevo la escala con que todo se concibe produce una honda impresión. Por su parte, los jardines, que ya en tiempos de Felipe IV conocieron mejoras importantes con nuevos plantíos y magníficas fuentes, verán ahora sustanciales mejoras, ampliaciones y nuevos proyectos, desde el Jardín de la Isla hasta el Jardín del Príncipe, donde de nuevo aparece Villanueva y Boutelou, sin olvidar la excepcional Casa del Labrador, cuyos interiores son de un refinamiento difícil de superar. Los frecuentes viajes de los monarcas entre Madrid y Aranjuez hicieron que se mejorara la carretera que une la capital con el Real Sitio, atendiendo de forma especial el paso sobre el río Jarama, sobre el que se construyó un monumental puente, en 1761, según proyecto de Marcos Vierna.

Madrid cuenta aún con otros dos Reales Sitios de muy distinto carácter: el de Boadilla del Monte y el Real Sitio de San Fernando. Este último no tenía, sin embargo, un carácter residencial, sino que se trataba de una nueva población de tipo industrial donde un bello planteamiento urbano de calles y plazas característicamente dieciochesco, especialmente las plazas *cuadrada* y *redonda* unidas por la calle Real, donde se instalarían los obreros de la Real Fábrica de hilados, tejidos y estampados, que es el único edificio de carácter monumental. San Fernando de Henares no pasó de ser un sueño fallido, pues las obras se suspendieron en 1757 sin llegar a concluirse como se habían planeado diez años antes. La estatua de Fernando VI que preside la plaza *redonda* del Real Sitio que lleva su nombre habla todavía del real origen que tuvo este lugar, cuyo principal edificio, de bella arquitectura y hoy semirruinoso, pasó de ser fábrica para convertirse en Hospicio.

Por el contrario, cabe considerar plenamente como Real Sitio el palacio y jardines de Boadilla del Monte, proyectado por Ventura Rodríguez hacia 1763 para el infante don Luis, hermano menor de Carlos III. Aquél, por su matrimonio morganático con doña Teresa Vallabriga, se vio forzado luego a abandonar la Corte y formó en torno a sí otra menor en aquel palacio de Boadilla, utilizando los servicios de los mismos artistas que trabajaban en Madrid para el propio rey, como es el citado arquitecto y, sobre todo, contando con los servicios de Goya como retratista. En efecto, fueron el infante don Luis y los duques de Osuna los primeros mecenas con que contó el genial aragonés en Madrid, para quienes hizo los primeros retratos que le

abrirían las puertas hasta alcanzar el codiciado nombramiento de pintor del rey, que no llegaría hasta 1786.

No obstante, la relación de Goya con los Reales Sitios se había iniciado ya en 1775 cuando, bajo la tutela de su cuñado Francisco Bayeu y coincidiendo con otros pintores como Ramón Bayeu y Francisco del Castillo, pintó cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid, en los que se refleja la vida madrileña del último cuarto del siglo, cuyo destino final era precisamente los reales palacios. Luego llegarían los magníficos retratos y una obra varia que hoy se halla repartida entre el Museo del Prado, Academias de San Fernando y de la Historia, Banco de España, en colecciones madrileñas como las de la casa de Alba, Fernán Núñez, Sueca, Montellano, Alburquerque y del Arco. Asimismo habría que considerar aquellas pinturas que igualmente se encuentran en iglesias madrileñas, como la de San Francisco el Grande o los lienzos que muy recientemente han dejado los altares para los que fueron pintados, como los de la iglesia de los PP. Escolapios de San Antón. Este recorrido por la pintura religiosa de Goya nos llevaría a alguna iglesia de la provincia, como la de Chinchón, que preside su conocida plaza desde lo alto, en cuyo retablo mayor se halla una hermosa *Asunción de la Virgen*.

Dentro de la producción de Goya y en aquel especial entendimiento que existe entre la ciudad y el pintor, no puede omitirse la decoración pictórica de la ermita de San Antonio de la Florida, cuyo edificio terminó el arquitecto Carlos Fontana en 1798. Goya dejó aquí una de sus pinturas más frescas y vivas que narran el milagro del santo de Padua en lo alto de la cúpula bajo la que yacen los restos del gran pintor.

## El siglo XIX

La Guerra de Independencia (1808-1814) abre el siglo XIX paralizando la actividad general del país e interrumpiendo las grandes obras del reinado de Carlos IV. Edificios como el Museo del Prado o el Observatorio Astronómico sufrieron especialmente los efectos de la ocupación francesa, pues ellos mismos se convirtieron en bastión de los ocupantes. A su vez, y durante la breve estancia en Madrid de José Bonaparte, se iniciaron delicadas operaciones de derribo para abrir nuevas plazas en el interior de la ciudad, bien sobre expropiaciones a particulares en las inmediaciones del Palacio Real, para dar paso a la actual plaza de Oriente, bien como las que surgieron sobre antiguas iglesias y conventos desamortizados, sea el caso de la plaza de Santa Ana, que aún lleva el patronímico del antiguo convento femenino, todo lo cual le granjeó al monarca el sobrenombre popular de *el rey plazuelas*.

El único gran proyecto que conocemos de José Bonaparte en relación con la ciudad es la unión del Palacio Real con la iglesia de San Francisco el Grande, que ahora se convertiría en Salón de Sesiones, siguiendo el proyecto del arquitecto Sil-

vestre Pérez. No obstante, lo exiguo de su reinado y la precaria situación de las arcas impidieron llevar a efecto aquella obra en un Madrid que se moría de hambre, como tan hondamente recogió Goya en la serie grabada de los *Desastres de la Guerra*.

Al regresar Fernando VII a Madrid, en 1814, y hasta su muerte, en 1833, observamos que tanto la ciudad como su arquitectura intentaron fijar una nueva imagen que política y arquitectónicamente se correspondiera. Dentro del neoclasicismo, un tanto atemperado por las circunstancias, se iniciaron una serie de programas conmemorativos y relacionados tanto con las víctimas de la guerra como con la celebración del regreso de Fernando VII, *el Deseado*. Surgieron así la Puerta de Toledo (1817), obra de Antonio López Aguado, quien la interpretó como auténtico arco de triunfo en honor a Fernando VII; el concurso del Monumento a las víctimas del Dos de Mayo, esto es, el actual Obelisco en el Campo de la Lealtad, que proyectó Isidro Velázquez (1822); y la configuración urbana y arquitectónica de la Plaza de Oriente con el Teatro Real, concebida como *foro fernandino*, en cuyo conjunto intervinieron Velázquez y Aguado, reducida hoy al jardín que todos conocemos y presidida por la estatua ecuestre de Felipe IV sobre pedestal de Sánchez Pescador.

En aquellos años de efervescencia patriótica, momento en el que el rey le encarga pintar a Goya *La lucha con los mamelucos y Los fusilamientos*, Fernando VII, en un gesto de clara autoexaltación, concibe la creación del Museo Fernandino (1814), en el que se expondrían las colecciones reales, los fondos de la Academia de Bellas Artes y obras varias procedentes de incautaciones producidas durante o después de la guerra. El arquitecto López Aguado preparó los proyectos de adecuación de este Museo para instalarlo en el palacio de Buenavista, sin que llegara a realizarse.

Las colecciones reales habrían de esperar una ocasión más propicia para su exposición en el Museo del Prado, que hubo que adecuar para convertirlo en el museo de pinturas que hoy es. Ello tuvo lugar en 1819, cuando se abre el Museo que aún conocería durante muchos años obras y reformas interiores, al tiempo que va creciendo el número de las obras allí expuestas. Resulta obvio, por conocido, el interés excepcional de nuestra pinacoteca, especialmente en lo que se refiere a pintura española, sin desdeñar la escuela veneciana y flamenca. Los nombres de El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo, Goya, Tiziano y Rubens, entre otros muchos, impulsan aquella «necesidad de volver» a la que se refería Eugenio d'Ors como «mejor fruto» de una visita al Museo del Prado. Mencionar obras como *El caballero de la mano en el pecho*, de El Greco; *Las Meninas*, de Velázquez; los bodegones de Zurbarán; las versiones de la *Inmaculada*, de Murillo; las *Majas* de Goya, etc., no sería sino repetir los tópicos que eclipsan injustamente al resto de las obras maestras allí reunidas.

Como colofón y expresión puntual de este Madrid fernandino, donde aquella arquitectura singular de monumentos con-

memorativos convive con la más modesta de caserones y casas de vecindad, bien a *la malicia*, bien siguiendo la tradición de las *corrales*, que luego alimentarían la narrativa galdosiana, se conserva en el Museo Municipal el *Modelo de Madrid* que León Gil de Palacio hizo, entre 1828 y 1830, por encargo expreso del monarca. La escala en que está efectuado y el rigor que presidió su ejecución hacen del *modelo* una referencia obligada para cualquier estudio sobre la ciudad. La imagen resultante recoge un momento crítico en la historia de Madrid, ya que en ella se ven las huellas dejadas por los derribos de José Bonaparte, aún por cicatrizar y, al tiempo, contempla los edificios que muy pronto sucumbirán con las intervenciones derivadas de la desamortización eclesiástica, así como la imagen anterior a cuantas reformas se llevan a cabo en los siglos XIX y XX. Aquella ciudad recogida por Gil de Palacio coincide plenamente con la que Mesonero Romanos describe en su *Manual de Madrid* (1831), cuando en la ciudad vivían 211.127 habitantes, alojados en un total de 8.000 casas que, a su vez, estaban distribuidas en 540 manzanas.

Aquel neoclasicismo de la época fernandina no desaparecería aún en los años primeros del reinado de Isabel II (1833-1868), donde todavía los dictados de la Academia pesarían en la formación de las últimas generaciones de arquitectos salidos de aquella institución. El edificio del Congreso de los Diputados es, sin duda, el mejor exponente de aquella arquitectura que, a través de su frontis columnado, quiere expresar la gravedad de su función política, que en estos años adquiere especial relieve. La solemne ceremonia de colocación de la primera piedra de aquel edificio, en el que tantas esperanzas pusieron todos los partidos políticos, se hizo coincidir con el cumpleaños de la joven reina en 1843, inaugurándose la obra en 1850. Su arquitecto fue Narciso Pascual y Colomer y en la obra se dieron cita los más importantes artistas residentes en Madrid en este momento central de la centuria.

Entre ellos el escultor Ponciano Ponzano, autor de la alegoría del frontón de la fachada y de los conocidos leones fundidos en bronce que flanquean la escalinata de aquélla; José Piquer, que labró el retrato de la reina para el vestíbulo; Sabino Medina, Panuchi, etc. Entre los pintores resulta fundamental la intervención de Carlos Luis de Rivera, que pintó la bóveda del Salón de Sesiones; Vicente Camarón, el techo de la Sala de Conferencias; Joaquín Espalter, autor de las pinturas de las estancias del presidente, y Madrazo, a quien se encargaron los cuatro cuadros del Salón de Sesiones. Además de éstos, hay otros muchos oficios y manufacturas que hicieron del Congreso de Diputados la más cumplida muestra del arte español mediado el siglo.

Al margen de este ambiente oficial, la arquitectura madrileña ofrece otros aspectos complementarios de interés, desde el palacio del marqués de Salamanca, comenzado en 1845 por el propio Colomer, aunque en un estilo italianizante más alegre, hasta las sobrias arquitecturas del cementerio de San Isidro, donde en el viejo patio proyectado por José Alejandro y Alvarez

(1845), con el consabido orden de *Pesto*, reposan insignes hombres del mundo del arte, entre los que desearía recordar al gran pintor que fue Vicente López, activo en Madrid hasta su muerte en 1850.

La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844), que vendría a relevar a la Academia de Bellas Artes en la tarea de formar a los futuros arquitectos, dio lugar a una nueva generación de profesionales que, atendiendo otras cuestiones, olvidaron su exclusivo interés de otro tiempo hacia la arquitectura clásica. Surgen así obras nuevas, como el teatro de la Zarzuela (1856), de Jerónimo de Gándara, dedicado exclusivamente al *género chico*, cuyo interior resulta magnífico y de una contrastada modernidad con anteriores planteamientos de la arquitectura teatral en España, si bien la fachada que hoy tiene en nada se asemeja a la original.

Uno de los arquitectos más premiados y reconocidos de esta etapa isabelina fue sin duda Francisco Jareño y Alarcón, a quien se le encarga el Palacio de Bibliotecas y Museos (1862), que representa la obra de mayor empeño en Madrid después del Congreso de Diputados. No en vano la que llamamos hoy Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional, formando una sola manzana, pero de espaldas siempre, ambicionaba en convertirse en símbolo de la ilustrada y discutida monarquía.

El edificio, muy alterado en posteriores actuaciones, aunque sin perder interior ni exteriormente su empaque como arquitectura de una gran ciudad, buscaba igualmente el convertirse en apoyo físico del que se empezó a llamar *Madrid moderno*. Este venía de la mano del Ensanche de la ciudad como alternativa a las siempre difíciles reformas interiores. Con todo, es de notar la reforma de la Puerta del Sol, en la que, si bien fueron arquitectos como Juan Bautista Peyronnet los que ofrecieron soluciones a aquel nudo gordiano de nuestra ciudad, la solución definitiva (1859) corrió a cargo de Lucio del Valle, ingeniero y arquitecto a la vez, quien supo encauzar adecuadamente el problema viario. La plaza, presidida siempre por la antigua Casa de Postas de Marquet, que sirvió para centrar la nueva composición, se ajustó en sus nuevas fachadas (1860-1868) a un mismo patrón, característicamente isabelino, consistente en abrir la planta baja y entresuelo, dedicadas generalmente al comercio, en un zócalo de cuidada cantería. Sobre ésta vienen las distintas plantas destinadas a vivienda, con balcones corridos e independientes, llevando bellos hierros y una cornisa con balaustrada como remate general de la fachada. Dicho esquema se repite en las calles adyacentes dando al conjunto un sabor muy característico de lo que es la arquitectura de la ciudad en los años finales de Isabel II.

Añadamos que las casas de la Puerta del Sol, ocupadas desde muy pronto por la burguesía madrileña, así como por hoteles y oficinas de firmas comerciales, albergaron en sus bajos cafés y establecimientos varios que fueron el fermento de aquel bullicio que Edmundo de Amicis admiró durante su estancia en Madrid (1873): «... la Puerta del Sol, ¡qué golpe de vista tan magnífico! Es una vastísima plaza semicircular rodeada de altos

edificios, en la cual desembocan, como diez torrentes, diez grandes calles, y por cada calle una oleada continua, rumorosa, de pueblo y carruajes, y todo cuanto se ve, proporcionado a la inmensidad del lugar; las aceras anchas como calles; los cafés grandes como plazas; el pilar de la fuente grande como un lago...»

Aquella fuente no era sino la que a raíz de la traída de aguas a la ciudad hizo patente, primero en la calle Ancha de San Bernardo y luego en la Puerta del Sol, una de las grandes realizaciones de todo el reinado de Isabel II, esto es, el Canal que lleva su nombre, empresa, sin embargo, inspirada por Bravo Murillo y realizada, de nuevo, por el ingeniero Lucio del Valle. La inauguración oficial de esta obra formidable que conducía a Madrid las aguas del río Lozoya, tuvo lugar en 1858 y ello permitió, entre otras cosas, abordar de forma decidida el Ensanche de la ciudad.

Este se aprobó en 1860 y su autor fue el ingeniero Carlos María de Castro, quien, evitando el encuentro con la barrera natural que le ofrecía el río Manzanares al sur de la ciudad, llevó la mayor parte de ésta hacia el norte y el este, siguiendo un trazado ortogonal. Las calles tenían dirección norte-sur y este-oeste, midiendo, según su importancia, 30, 20 y 15 metros de ancho. Esta considerable anchura se vería favorecida por la limitación de alturas en los edificios, cuyo número de plantas no podría exceder de tres. Asimismo, las manzanas se distribuirían de tal modo que los jardines habrían de ocupar una superficie igual a la construida, proponiendo varios sistemas de equilibrio entre los volúmenes edificadas y el jardín. La ampliación del Retiro, creación de amplias zonas verdes, la zonificación y la distribución de los servicios públicos son otras tantas características del Plan Castro, que el tiempo y los intereses fueron desvirtuando paulatinamente, hasta ser apenas reconocible más allá de las primeras manzanas del que llamamos Barrio de Salamanca, por ser el marqués de este nombre su promotor.

Desgraciadamente, la arquitectura madrileña del siglo XIX ha sufrido los embates de la especulación y el interés inmobiliario, o simplemente ignorante, con lo que hemos perdido obras muy importantes, especialmente de estos años en que se puso de moda entre nosotros la arquitectura francesa del II Imperio en toda suerte de edificios. Estos han desaparecido en su totalidad, y sólo los conocemos por antiguas fotografías y documentos. Como muestra muy parcial de aquella corriente cabe indicar el edificio que estuvo colocado inmediato a la vieja estación de Atocha (1865) y que luego se trasladó a la actual avenida de la Ciudad de Barcelona, donde hoy ostenta su inequívoco origen francés (cadenetas, huecos, mansardas, etc.). Franceses fueron los viejos mercados en hierro de las plazas de la Cebada y Mostenses (1868), como francesa era la casa constructora del antiguo viaducto sobre la calle de Segovia, aunque esta vez proyectado por un ingeniero español, Eugenio Barrón. No obstante, la Revolución de 1868 detuvo alguno de estos proyectos, que no pudieron empezarse hasta la Restauración. Es

el momento en que Angel Fernández de los Ríos escribe *El Futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución* (1868), donde el autor piensa en un Madrid soñado desde su exilio en París.

En esta línea de indudable progreso urbano que suponen las grandes empresas del Canal de Isabel II y el Plan Castro para el Ensanche de Madrid, así como la explotación de varias líneas de ferrocarril que, como la red de carreteras, parten de Madrid, la ciudad conoció un crecimiento cuantitativo y cualitativo de gran consideración, coincidiendo con una situación política estable bajo la Restauración. Los últimos 30 años del siglo suponen una de las etapas más brillantes de la arquitectura madrileña y dieron a la ciudad un buen tono burgués nada desdeñable, aunque hoy apenas reconocible tras las indiscriminadas olas de derribos, a las que sólo engañosamente creemos haber detenido. Refiriéndonos tan sólo a parte de lo que subsiste de esta arquitectura alfonsina, encontraríamos aquellas nuevas puertas de la ciudad en que se convirtieron las estaciones de ferrocarril como las de Delicias, Norte y Atocha, todas ellas de gran interés, tipológico y constructivamente, si bien la última se convierte en nuestros días en apéndice descontextualizado de un proyecto discutible desde nuestro punto de vista.

Surgen ahora arquitecturas de gran significación, como en el ámbito religioso ocurre con el proyecto del marqués de Cubas para la Almudena (1881), que hará las veces de catedral de Madrid. El pensamiento inicial de Cubas era el de una catedral ideal en sus dimensiones y exuberantes formas góticas, pero aquella misma grandeza, a pesar de ser idea apoyada por Alfonso XII, pues no en vano aquel templo iba a guardar los restos mortales de la Reina Mercedes, supuso el límite de su realización, que conoció hasta nuestros días cambios sustanciales en su tamaño y lenguaje final. Tampoco llegó a terminarse en su momento la Real Basílica de Atocha, que sin duda fue pensada como la gran iglesia de la Corte, proyectada por Arbós y Tremanti (1890) en un estilo medieval italianizante que denuncia su formación en aquel país. Precisamente subsiste el *campanile* de la iglesia y lo que se ha venido en llamar Panteón de Hombres Ilustres, a modo de claustro funerario. A este mismo arquitecto se debe otra de las iglesias más características de estos años, como es la de San Manuel y San Benito (1900), además del magno proyecto de la Necrópolis del Este, vulgo La Almudena que, iniciado en 1878, fue transformándose hasta llegar a la última adición introducida por García Nava de carácter modernista.

Iglesias parroquiales y conventuales de carácter neomedieval fueron frecuentes en Madrid, pero aquellas que decimos de estilo *neomudéjar* se identifican de un modo especial con nuestra ciudad, la cual hizo del ladrillo un material barato y apropiado a la hora de levantar los numerosos templos que alzó el neocatolicismo burgués de la Restauración. En esta línea se encuentran la iglesia de San Fermín de los Navarros (1891), de Carlos



Velasco y Jiménez Correrá; la popular iglesia de la Paloma (1896), de Álvarez Capra, y la parroquia de Santa Cristina (1906), de Repullés y Vargas.

Otro grupo de edificios, que podríamos llamar de carácter representativo o institucional, prefirieron la moderación de la arquitectura clasicista y seguir empleando columnas y frontones en sus fachadas, aunque estos elementos no pasen de ser simples concesiones emblemáticas hacia la historia y frente a la ciudad. En otras palabras, el mayor interés no reside en estos acentos, sino en el resto del edificio. Así se entienden mejor los edificios de la Real Academia de la Lengua Española, el Casón del Buen Retiro, la Escuela de Ingenieros de Minas, el antiguo Ministerio de Fomento —hoy de Agricultura— o la Bolsa de Madrid, todos ellos de los años 80-90.

Si, ante la imposibilidad de reflejar cuanto en Madrid se produce en estos años, hubiéramos de seleccionar algunas obras que paliaran aquella dificultad, a riesgo de ser parciales, señalaría el Banco de España (1884), de Eduardo Adaro, que es uno de los edificios mejor contruidos de Madrid dentro de un eclecticismo renacentista; el interior del Teatro María Guerrero, inaugurado en 1885 y proyectado por Agustín Ortíz de Villajos en un festivo estilo neomorisco, muy distinto del de la adusta fachada; la antigua y reformada sede de «La Equitativa» (1891), bellissimo edificio en esquina entre las calles de Alcalá y Cedaceros, debido a Grases y Riera, de clara ascendencia francesa; y el Palacio de Cristal en el Retiro (1887), obra correctísima de uno de los arquitectos mejor dotados del siglo XIX, Velázquez Bosco, quien, preocupado por la incorporación del color a la arquitectura, se apoyó, aquí como en gran parte de sus obras, en las bellas cerámicas vidriados salidas del taller de Daniel Zuloaga. Palacetes como el del marqués de Linares, señoriales casas de renta que podemos encontrar en el Barrio de Salamanca o en los nuevos solares a que dio lugar la venta de parte del Retiro, así como la serie de monumentales panteones que aún subsisten en las Sacramentales madrileñas, completarían este apresurado cuadro.

El final del siglo se cierra con una doble operación urbana, la apertura de la Gran Vía a través del casco viejo de la ciudad, y la alternativa periférica de la Ciudad Lineal, que se ofrece como una ciudad ideal, con todas las ventajas posibles frente a la ciudad histórica. La Gran Vía fue posible a partir de la promulgación de la Ley (1895) sobre reforma interior de las poblaciones y la redacción posterior de su Reglamento; sin embargo, la idea de aquella intervención quirúrgica era muy anterior, habiendo dado lugar a una espléndida caricatura político-musical de aquella cuestión como fue la zarzuela *La Gran Vía*, obra de Federico Chueca, estrenada ya en 1886. La obra comenzó siguiendo el proyecto de López Sallabarry y Francisco Octavio, si bien su construcción final queda prácticamente dentro del siglo XX, así como su arquitectura.

Otro tanto sucede con la Ciudad Lineal de Arturo Soria, quien en 1897 escribe: «Hacer una ciudad nueva es mucho mejor y más barato que remendar una vieja. La Gran Vía proyectada

y las grandes mejoras del interior de Madrid tardarán en ser ejecutadas, en el caso de que se hagan...». Frente a ello, propone una ciudad lineal que una dos centros urbanos, donde cada familia tendría una casa y en cada casa un jardín, dirigiendo la oferta a todo el espectro social. La Ciudad Lineal de Arturo Soria, una de las contribuciones españolas más sólidas a la historia del urbanismo, se movió siempre entre la utopía y la realidad, pero al final consiguió dejar una huella original y un paisaje peculiar en nuestra ciudad, cuya construcción y posterior adulteración han sido empresas de nuestro siglo.

¿Cómo medir la escultura madrileña, al margen de la ya mencionada por su vinculación a la arquitectura y sin poder entrar ahora en la que se custodia en los museos y colecciones particulares? No queda sino recorrer calles, plazas y jardines para encontrar aquellas estatuas que se convierten en memoria viva de los allí representados, si bien hoy, reducidos a elementos que estorban al tráfico rodado, han perdido su ubicación inicial. Este tipo de monumento urbano, tan característicamente decimonónico, a medio camino entre la arquitectura y escultura dado que el pedestal desempeña un papel importante, perdió primero los jardincillos y pequeña verja que solía protegerlos, para después ser trasladados, destruyendo toda razón de escala y lugar inicialmente contemplados en su proyecto.

Así sucedió con el monumento a Colón, obra del arquitecto Mélida y del escultor Suñol (1885), sobre el que antaño se articulaba la plaza en lugar del aspecto de accesorio inútil que ahora le toca desempeñar. En Roma se labraron algunas de estas esculturas como el grupo de *Daoíz y Velarde* (1822), de Antonio Solá, y *La Defensa de Zaragoza* (1825) del «Canova español» Álvarez Cubero. Ambas obras, de estilo neoclásico, se encuentran en la línea de las pinturas y monumentos conmemorativos que se programaron en el Madrid fernandino en relación con la Guerra de Independencia.

El pasado y el presente, la literatura y la historia, artistas y políticos, militares y alegorías de varia especie, se dieron cita en las calles de Madrid, sobre altos pedestales y habitualmente fundidas en bronce. Así, el Museo del Prado se rodea de *Murillo* (1862), *Velázquez* (1899) y *Goya* (1902), obras respectivamente de Sabino Medina, Aniceto Marinas y Mariano Benlliure. Este último nos dejó un elevado número de esculturas, entre las que queremos recordar la exquisita de *María Cristina de Borbón* (1893), sobre pedestal de Miguel Aguado, el entrañable *Martínez Campos* a caballo (1907), en el Retiro (1907), y el excelente *Monumento a Castelar* (1908). Benlliure llegó a dominar el especial lenguaje requerido para estos monumentos urbanos, en los que sólo tuvo competidor de igual o superior talento en Agustín Querol, a quien debemos entre otras muchas obras el monumento a Quevedo (1902), muy disminuido hoy, así como el frontón de la Biblioteca Nacional y el enfático remate del Ministerio de Agricultura, entre otras muchas obras.

Resulta muy difícil intentar trazar un cuadro de la pintura madrileña del siglo XIX, pues al referirnos a ella de este modo daría la impresión, falsa, de que existió una escuela, cuando en



realidad existieron pintores, los cuales en unos casos desarrollaron un tipo de pintura, como hicieron los colaboradores (Esteve) y seguidores de Goya (Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Padilla), y en otros cultivaron determinados géneros. Entre éstos se hallan los pintores de historia (Casado del Alisal, Gisbert, Rosales), si bien esta denominación cercena otros aspectos tan o más importantes que los aparatosos cuadros de historia concebidos para participar en las Exposiciones Nacionales —diecisiete en total— que se celebraron entre 1853 y 1899, y que a su vez se convirtieron en catalizadoras del arte oficial del siglo XIX.

El paisaje romántico en manos de Villaamil, o el realismo paisajista de Carlos Haes y su larga escuela, pues no en vano desempeñó la cátedra de Paisaje en San Fernando durante muchos años, así como el género del retrato asiduamente cultivado por los Madrazo, el papel jugado por la Academia de San Fernando y los pensionados en Roma a cargo del Ministerio de Estado desde 1873 (Castellano, Alejandro Ferrant, Plascencia, Pradilla), hacen de este capítulo un mundo fascinante y al tiempo complejo, arrojando un saldo favorable, aunque distante de los movimientos de vanguardia que por entonces alumbraba París y no Roma. Entre las excepciones podríamos contar la de Aureliano de Beruete, quien se dedicó con especial empeño a captar la luz y el color del paisaje madrileño con una técnica libre e impresionista, muchas veces apoyado en las modestas casas de los suburbios de la ciudad, en otras buscando las verduras de la Sierra o el paisaje intermedio de Torrelodones. En Cercedilla, un pueblo de la Sierra madrileña, murió el pintor valenciano Joaquín Sorolla, quien a lo largo de su vida se acercó también a los paisajes de El Pardo y de la propia sierra de Guadarrama. Su obra transcurre ciertamente fuera de Madrid, pero también en nuestra ciudad pintó mucho desde su estudio de invierno, que hoy es el museo que lleva su nombre.

## El siglo XX

La euforia del nuevo siglo va acompañada en Madrid de tímidas arquitecturas modernistas, deudoras en general de modelos foráneos. No obstante, estas novedades encontraron cierta resistencia en los medios profesionales y académicos, de los que era cualificado portavoz el arquitecto Repullés y Vargas, autor de señalados edificios madrileños en estos años. El, haciendo un balance de la arquitectura al romper el siglo XX, escribía en el *Heraldo de Madrid*, en 1903, lo siguiente: «La arquitectura continúa sin rumbos fijos, marchando por inciertos derroteros, en que domina el eclecticismo, sin que falten ensayos del llamado estilo moderno, más apropiado hasta ahora, y en mi pobre opinión, al mueble y al bibelot que a las construcciones, con cuyos principios parece pugnar, a cau-

sa de sus retorcidas formas. El modernismo tiene aún mucho camino que recorrer hasta armonizar dichas formas con las necesidades constructivas, pues es arte que no puede apartarse un punto de la ciencia, que da solidez y estabilidad a sus creaciones.»

Con todo, surgieron magníficos edificios, como la casa que el ingeniero Enrique Pérez Villaamil, el nieto del gran pintor romántico, encargó en 1906 a Eduardo Reynals. Este, sin duda, conocía directamente o a través de revistas, la Casa Solvay de Bruselas, una de las obras más significativas y conocidas de Horta, con la cual ésta de Madrid tiene sorprendente y atractivo parentesco. En una línea muy diversa, Grases y Riera había proyectado el palacio Longoria en 1902, dejando ver tanto en las fachadas como en el interior gran originalidad a la hora de interpretar el tema del palacete urbano en clave modernista. Su escalera resulta para quien no la conoce una de las más gratas sorpresas que pueda imaginarse.

Aquel Grases Riera fue asimismo autor de uno de los monumentos más conocidos de Madrid, como es el que se levanta junto al estanque del Retiro en recuerdo de Alfonso XII, cuyo origen data de 1901, si bien se concluyó en 1922. La adecuación arquitectónica al lugar no puede ser más feliz, y en su parte escultórica intervinieron los mejores artistas del momento, arrojando una larga nómina encabezada por Mariano Benlliure, una vez más, y seguido por Blay, Carbonell, Trilles, Lorenzo Collaut Valera, Clará, Alcoberro, Bilbao, Feixoo, Montserrat, Inurria, Valmitjana, Abarca, Estany, Campany, Bofill y Alsina, entre otros. De este modo, el Retiro madrileño vuelve a recoger una serie importante de esculturas que cerraríamos con las de Pérez Galdós (1919) y Ramón y Cajal (1926), ambas de Victorio Macho.

Entre los monumentos más populares con que cuenta Madrid pertenecientes a este siglo se halla el que, en la plaza de España, se levanta dedicado a Cervantes, según proyecto de Martínez Zapatero y Pedro Muguruza, ganadores del concurso convocado al efecto en 1916. Sin embargo, la obra no se llevaría a cabo hasta 1925-1930, corriendo la escultura a cargo del citado Collaut Valera, y terminada después de la Guerra Civil por su hijo Federico Collaut.

Mientras tanto, la ciudad asiste a una renovación de su arquitectura a través de concursos internacionales para las sedes de edificios tan singulares como el Casino de Madrid (1903) y el edificio de La Unión y el Fénix (1905), en la calle de Alcalá con vuelta a la recién abierta Gran Vía. En ambos casos sus ganadores fueron sendos arquitectos franceses, Tronchet y Février, lo que pone de manifiesto aquella moda de una arquitectura más cosmopolita y sin apenas raíces entre nosotros. En este mismo camino encontramos los primeros grandes establecimientos hoteleros, como puedan ser el Hotel Ritz (1908), obra del arquitecto francés Mewes, autor de las casas de esta empresa en París y Londres. Análogo estereotipo de gran hotel internacional encontramos en el Palace, cuyos proyectos llegan de Bélgica, ocupando un lugar de privilegio en las inmediaciones del Prado.

Toda aquella moda francesa despertó una reacción nacionalista, que se tradujo en edificios que hemos llamado neoplate rescos y neobarrocos por incorporar formas decorativas de uno y otro repertorio hispánicos. El propio Ayuntamiento estableció unos premios para distinguir algunas de estas casas en un proceso de autoidentificación patria, que ya se había puesto de manifiesto en el Pabellón español de la Exposición Universal de París de 1900, donde el arquitecto Urioste mezcló elementos de la arquitectura plateresca procedentes de Salamanca y Alcalá de Henares. En ocasiones, los concursos recogían la necesidad de adaptarse a este nuevo historicismo, como vemos en las bases para el edificio de la Gran Peña, al comienzo de la Gran Vía, en las que se dice expresamente que los concursantes deberían introducir en sus fachadas un «estilo español comprendido entre mediados del siglo XVI y finales del XVII».

Aquel nacionalismo, que cabe ver en el edificio de «Blanco y Negro», por ejemplo, acabó despertando los regionalismos, que curiosamente tienen eco en Madrid procedentes tanto del Norte como de Andalucía. Así se explican en las calles de nuestra ciudad edificios como el que repetía ciertas soluciones rurales montañesas y que Leonardo Rucabado proyectó en la plaza de Canalejas para Tomás Allende (1918), del que ya Torres Balbás dijo que «para proyectarla acordóse el autor de demasiadas cosas: trozos de arquitectura clásica de Toledo, solanas montañesas, palacios de Salamanca, torres de ladrillo andaluzas, chapiteles madrileños...». Rucabado, que fue mejor arquitecto de lo que por esta obra cabe deducir, había dado a conocer, junto con Aníbal González, unas interesantes *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional* (1915) que, al margen de su conservadurismo, explican bien algunas de las cuestiones latentes por entonces en nuestra arquitectura. Pues bien, aquel Aníbal González fue autor del edificio del ABC (1926), que muestra por sus materiales y concepción aquel espíritu sevillano recuperado para la gran Exposición Hispano-Americana de Sevilla del año 1929.

En esta situación de contrastes surge además la figura de un gran arquitecto, Antonio Palacios, al que Madrid debe muchas obras y proyectos de clara vocación monumentalista. Entre aquéllas se encuentra el que se llamó Palacio de Comunicaciones (1904-1917), vulgo Correos, en la plaza de Cibeles. Pese a su aspecto exterior de carácter historicista, el planteamiento y construcción del edificio son de una modernidad absoluta, con toda la estructura metálica vista en su interior y gran refinamiento en los detalles constructivos. Algo análogo cabría señalar de otras obras suyas como son el Hospital de Jornaleros (1908) —actualmente sede de varios servicios de la Comunidad de Madrid—, el Banco del Río de la Plata (1910) —hoy Central— y, sobre todo, del Círculo de Bellas Artes, terminado en 1926.

En esta última fecha se comenzaba otro de los edificios más característicos de la ciudad, como es el de la Telefónica de la Gran Vía. Su autor, Ignacio de Cárdenas, planteó un edificio en altura de clara vinculación americana, que en su portada principal quiso sumarse a aquellos principios *nacionales* incorpo-

rando una molduración que recuerda las ordenaciones barrocas de Pedro de Ribera. Aquel primer rascacielos madrileño, a falta de algunos detalles, se dio por terminado en 1929 y muy pronto jugaría un papel inesperado durante la Guerra Civil, que en forma novelada recogió Arturo Barea.

¿Qué otras arquitecturas, proyectadas o en construcción, entre 1920 y la Guerra Civil, podemos traer aquí como significativas de estos años? Años que además actúan de bisagra entre aquellas arquitecturas que por inercia arrastran el espíritu del siglo XIX y las de absoluta vanguardia que introducen la verdadera arquitectura del siglo XX que conocemos como Movimiento Moderno o Racionalismo. En efecto, por un lado cabe recordar la rica tradición de la arquitectura en ladrillo que, de alguna forma, se había ido afianzando a lo largo del siglo XIX como una arquitectura vernácula.

En este sentido hallamos, desde las permanencias historicistas de matiz neomudéjar, como pueda ser la Plaza de Toros de Ventas, iniciada por Espeliús en 1919 y terminada por Muñoz Monasterio en 1930, hasta el purismo formal de claro espíritu renovador que apreciamos en el Dispensario de la Cruz Roja (1924-1928), de Manuel de Cárdenas Pastor. Otras variantes latericias ofrecían las obras de Luis Ferrero en el Patronato de Enfermos de Santa Engracia (1921-1924), así como los grupos escolares de Antonio Flórez, pudiendo destacar el de Concepción Arenal (1923-1929), con soluciones procedentes de la arquitectura popular, cuya nueva valoración tiene lugar en estos años, algunas de las cuales ya había utilizado en el Instituto-Escuela (1911-1915), desechándolas en cambio en la Residencia de Estudiantes (1911-1915).

Frente a la sinceridad constructiva y contenido planteamiento formal de estas últimas obras citadas, surgieron otras alternativas de gran verbosidad y llamativas en extremo, como fue el edificio-reclamo del Banco de Bilbao (1919-1923), en el que Ricardo Bastida organizó una ampulosa fachada, con columnas, enfáticos remates y hasta un par de cuádrigas en bronce, que señala el fin de un eclecticismo sin salida. Como contraste, su vestíbulo interior incorpora un importante conjunto mural de modernas pinturas debidas a Aureliano Arteta (1923).

En los años veinte, que son sin duda años de renovación en todo lo que supone la creación artística, asistimos a la celebración en el Retiro madrileño del Salón de Artistas Ibéricos (1925), que tuvo una resonancia grande en el arte de vanguardia en España, dando lugar a la fundación de uno de los primeros grupos que abrirían cauces nuevos a la pintura y escultura, al margen de la Academia y mirando lo que se hacía fuera, pero sin renunciar a unas señas de identidad propias. Nos referimos a la «Escuela de Vallecas» (1925), fundada por el escultor Alberto y el pintor Benjamín Palencia, y que más tarde acabará dando lugar a la llamada «Escuela de Madrid».

En una línea muy distinta, y como contraste, cabe referirse a un pintor como José Gutiérrez Solana, que inmortalizó parte de la vida madrileña, desde las tertulias de literatos e intelectuales (*Café Pombo*, 1920), hasta aspectos que cabría enten-

der como de ascendencia goyesca en sus versiones más crudas —Machado le llamó «Goya necrómano»—, y que a su vez encuentran eco en la propia obra literaria del pintor como *Madrid. Escenas y costumbres* y *Madrid callejero*.

A partir de 1925, año que agrupa a toda una generación de arquitectos comprometidos con la renovación de la arquitectura y de la ciudad (Blanco Soler, Bergamín, Casto Fernández-Shaw, Aguirre, Sánchez Arcas, García Mercadal, Arniches, Gutiérrez Soto, etc.), se hace muy problemático el reflejo singular de los hechos, por lo que no cabe sino referirse de forma somera en estas líneas a las grandes cuestiones, como fueron, antes de la Guerra Civil, el proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid (1927), ambicioso planteamiento en el que se encontrarían las imágenes más renovadoras de la arquitectura española bajo la dirección de López Otero, contando con la colaboración de algunos de los arquitectos citados anteriormente. A su vez, Madrid contempla la posibilidad de su crecimiento en sentido norte a través del eje de la Castellana siguiendo el proyecto de Zuazo-Jansen, como resultado del Concurso Internacional convocado al efecto en 1929. En sus inmediaciones y en paralelo surgiría el conjunto de los Nuevos Ministerios en su fase inicial (1934-36).

Posiblemente sea otra vez la Gran Vía el escaparate que pudiera reunir, en sus nuevos tramos, los edificios más característicos de estos años: Hotel Gran Vía (1920), de López Otero; Edificio Madrid-París (1922), de Anasagasti; Palacio de la Prensa (1924), de Pedro Muguruza; Palacio de la Música (1925), de Zuazo; Cine Callao (1927), de Gutiérrez Soto; Edificio Carrión (1931), de Martínez Feduchi y Eced; y cerrando la Gran Vía en su último tramo, el Edificio Coliseum (1931), de Muguruza y Fernández-Shaw. El desarrollo en altura de esta serie de edificios, concebidos con un énfasis urbano que su ubicación exigía, contrasta con el carácter de las viviendas unifamiliares que otros arquitectos como Blanco Soler y Bergamín proyectaron para colonias como El Viso, donde posiblemente se conservan las páginas más sinceras de aquel funcionalismo racionalista de los años de la Segunda República.

Aquella renovación de la arquitectura coincidía en el tiempo con otras actitudes modernas en el campo de la escultura, especialmente en la tendencia abstracta, que es como cabe considerar igualmente al racionalismo arquitectónico en su reduccionismo formal, tal y como lo entendió el escultor Angel Ferrant, con taller y casa en El Viso, activo participante en la fundación del grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), en 1934, que es como un GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) escultórico. Ferrant, autor de los grupos de la fachada del antiguo Teatro Albéniz, volvió a insistir en la necesidad de esta renovación, cuando más tarde volvió a fundar otro gru-

po junto a Mathias Goeritz: «La Escuela de Altamira» (1948).

Después de la Guerra Civil, y al margen tanto de las obras de carácter triunfalista (Ministerio del Aire, Arco de la Victoria, Valle de los Caídos en Cuelgamuros) como de la difícil tarea llevada a cabo por la Junta de Reconstrucción de Madrid, orientada por Pedro Bidagor, lo más interesante como *arquitectura distinta* vendrá de manos de los arquitectos que finalizaron su carrera entre 1941 y 1945: Cabrero Aburto, Fisac, La Sota... Como ejemplo aislado y dentro de la arquitectura religiosa, el Teologado de los PP. Dominicos de Alcobendas (1959-1960), obra de Miguel Fisac, supuso un salto cualitativo hacia la plena incorporación de la arquitectura española a la arquitectura contemporánea. La frescura y modernidad de este edificio se mantienen intactos en nuestros días.

En el campo de la plástica, cabe mencionar el camino recorrido desde el primer Salón de los Once (1943), que agrupaba a escultores y pintores de muy diversa procedencia, edad y carácter, hasta la fundación del grupo «El Paso», en 1957. Los nombres de quienes componían este último (Millares, Saura, Feito, Canogar, Rivera, Chirino y Viola) señalan la vía del informalismo que caracterizará con gran personalidad la producción artística de los años 60.

En las dos últimas décadas la arquitectura más representativa, tanto del despegue económico del país como de los nuevos criterios y orientaciones de la arquitectura, que cada vez responde menos a su posible identificación con el lugar por ser tan indiferente a él como el automóvil que aparca en sus calles, esta arquitectura, decimos, tiene su mejor escaparate en el eje de la Castellana y su prolongación: Bankinter, Bankiún, Banco de Bilbao, etc. Este último edificio, terminado en 1981 y obra de Sáenz de Oiza, ha servido de referencia vanguardista de la arquitectura madrileña de los años 70, al igual que en la década anterior lo había sido el edificio de Torres Blancas del propio autor. Entre tanto otros arquitectos han ido produciendo una obra callada y reflexiva, de grandísima calidad, como pueda ser la de Antonio Fernández Alba y su Centro Nacional de Documentación e Información Geográfica, terminada en 1979, que hacen del recorrido de nuestra ciudad un sugerente paseo arquitectónico.

Como final, cabe señalar que la Comunidad de Madrid ha conocido en los últimos diez años un fenómeno de puesta al día de gran parte de sus núcleos urbanos, tanto en el aspecto urbanístico, como arquitectónico y de servicios en general, plasmándose con muy desigual fortuna dentro de las tendencias más vanguardistas, cuyos resultados comienzan a ponerse a prueba. Cuando menos se ha equilibrado el reparto de la modernidad entre la metrópoli y su alfoz, afectando igualmente a otros aspectos que hacen posible hoy, por ejemplo, visitar un Museo Picasso en el pueblo medieval de Buitrago.